अंगार

ना. सी. फडके

झंकार

[नाटय – संगीत – विषयक मर्मग्राही
उद्‌बोधक टीकालेखांचा नवा संग्रह]

ना. सी. फडके

प्रकाशन ३३ वे

फेब्रुआरी १९५६

किंमत ३ रुपये

अंजलि प्रकाशन लिमिटेड, मुंबई १.

प्र का श क :

ना. सी. फडके
अंजलि प्रकाशन लिमिटेड
३७, वेस्टर्न इंडिया हाऊस
सर फेरोजशा मेथा रोड,
मुंबई १.

मुद्रक :

विष्णु गणेश माटे,
'विश्वकर्मा' मुद्रणालय,
टिळक रोड, पुणे २.

अनुक्रमणिका

आमची लोकप्रिय प्रकाशनें

विभाग (१)

१ प्रतिभासाधन : प्रो. फडके ५–०
२ लघुकथालेखन : मंत्र आणि तंत्र : प्रो. फडके ७–०
३ माझ्या साहित्य-सेवेतील स्मृती : भाग २ : प्रो. फडके ३–०
4 India v/s. M. C. C. Tests 1951-52
Prof. Phadke 2–8
५ पॅरिसच्या परी : ले. प्रो. कर्वे ३–०
६ विमाविक्रीच्या सुरस सत्यकथा : ले. कोल्हटकर २–०
७ विमाविक्रीचे सुरस संवाद : ले. कोल्हटकर २–०
८ बाबूराव पेंटर : व्यक्ति आणि कला २–८
९ भरतीची लाट (कादंबरी) : प्रो. फडके ४–०
१० शाकुंतल (पूर्वी जप्त झालेली कादंबरी) : प्रो. फडके ४–०
११ सरिता सागर (कादंबरी) : प्रो. फडके ४–०
१२ सितारा मंझिल (कादंबरी) : प्रो. फडके ४–०
१३ सोबत (कथासंग्रह) २–०
१४ झंकार : (नाटय–संगीत–विषयक टीकासंग्रह) ३–०
१५ दौलत : (कादंबरी) प्रो. फडके ३–८

विभाग(२) : शालेय

१ किशोर–कथा (कथासंग्रह) प्रो. फडके व
सौ. कमला फडके १–८
२ महात्मा गांधी (चरित्र) : प्रो. फडके १–८
३ टेरेन्स मॅकस्विनी (चरित्र) : प्रो. फडके १–८
४ महात्मा गांधी (चरित्र; हिंदी) : प्रो. फडके १–८

अंजलि प्रकाशन लिमिटेड
वेस्टर्न इंडिया हाऊस, मुंबई १.

अत्र्यांची नाटकं

(हंस : मार्च १९५३)

किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर आणि गडकरी यानी १८८०पासून तो सुमारे १९२० पर्यंतचा मराठी रंगभूमीचा वैभवकाल घडविला आणि उपभोगिला. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचं पहिलं नाटक रंगभूमीवर आलं त्या वेळेस ते ३७ वर्षांचे होते खरे, परंतु या सदतीस वर्षांच्या अवधीत महत्त्वाकांक्षा आणि प्रयत्न या दोन्ही दृष्टीनी ते आपल्या नाटकी अवताराचीच तयारी करीत होते, नाट्यक्षेत्रातल्या यशाकडेच निश्चितपणे पावलं टाकीत होते. म्हणजे सबंध हयातभर किर्लोस्करांना 'नाटक' हा एकच ध्यास होता. श्री. देवल यांनी काही दिवस शिक्षकाचा पेशा केला, परंतु तो सोडल्यानंतर जवळजवळ तीस वर्षंपर्यंत त्यानी रंगभूमीची सेवा एकनिष्ठपणे केली. खाडिलकरांची गोष्ट निराळी होती. नाटकांची संख्या आणि लोकप्रियता या दोन्ही दृष्टीनी त्यांनी उच्चांक गाठला; परंतु ते जसे नाटककार होते तसेच पत्रकार आणि राजकारणी होते. गडकरी किर्लोस्कर मंडळीत शिरल्यानंतर रंगभूमीच्या मांडीवरच लहानाचे मोठे झाले, नाटकी वातावरणात साक्षात् पद्धतीनं नाट्यलेखनाचे धडे शिकले, आणि लोकप्रियतेच्या शिखरावर अल्पकालात जाऊन बसले; तथापि वयाच्या त्रिसाव्या वर्षापर्यंत त्यांचा जीवनप्रवाह नाटकी जगापासून फार दूर वहात होता. विशिष्ट प्रकारचे योगायोग जुळून आले नसते तर गडकऱ्यांनी कदाचित् नाटकं लिहिलीहि नसती. अत्र्यांच्या बाबतीतहि असंच म्हणता येईल की ते कदाचित् नाटककार झाले नसते. त्यांचं आयुष्य बी. ए., बी. टी., टी. डी., आणि किंचित साहित्यिक अशा वळणांनी त्यांच्या वयाच्या पस्तिसाव्या वर्षापर्यंत गेलं,

आणि मग अकस्मात् ते नाटककार बनले! 'मला नाटक झालं' असं वर्णन अत्रे स्वतः करतात, ते बरोबर आहे.

मात्र चाळिशीच्या जवळपास असताना अत्र्यांना झालेलं 'साष्टांग नमस्कार' हे पहिलं नाटक इतकं लोकप्रिय झालं की आणखी नाटकं लिहिल्यावाचून सुटकाच नाही अशी त्यांची अवस्था झाली. ते नाटकं लिहीत सुटले. सुमारे सात वर्षं त्यांच्या नाट्यलेखनाचा मोसम टिकला. पुढे तो हलके हलके कमी झाला. तरी मंद गतीनं का होईना, ते नाटकं लिहीतच होते. १९४६ साली त्यानी लिहिलेलं 'जग काय म्हणेल ?' हे त्यांचं शेवटचं स्वतंत्र नाटक. त्यानंतर त्यांचं एखादं नवीन स्वतंत्र नाटक रंगभूमीवर आलं असल्यास मला माहीत नाही. येईल की नाही ते मला सांगता येत नाही. एक वेळ क्रिकेटच्या सामन्याचं भविष्य सांगता येईल, परंतु अत्रे केव्हा काय करतील, बोलतील आणि लिहितील त्याचं भविष्य वर्तविणं कठिण आहे.

अत्रे योगायोगानं नाटककार झाले, त्यांचं पहिलंच नाटक लोकप्रिय झालं, ते लोकप्रिय झाल्यामुळे अत्रे नाटकं लिहीत सुटले, या गोष्टीना इतिहास म्हणून तर महत्त्व आहेच, परंतु अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाचे गुणदोष दाखविण्यासहि याच गोष्टींचा उपयोग होण्यासारखा आहे. तो कसा ते पुढे यथावकाश मी सांगेनच. सध्या त्यांच्या नाट्यसृष्टीचा ठळक भूगोल आपण पाहू या. त्यांची एकंदर नाटकं किती आणि त्यांची वर्गवारी कशी लागते त्याचा विचार करू या. आपल्या सर्व कृतींवर 'नाटक' असं नाव अत्रे स्वतः घालीत असले तरी ते नाव त्यांच्या तीनच नाटकाना खरोखर लागू आहे. बाकीच्या आठाना नाटकं म्हणता येणार नाही. प्रहसनं म्हणावं लागेल. म्हणजे नाटककार अत्रे असा लेखाचा विषय असेल तर 'घराबाहेर', 'उद्यांचा संसार', 'जग काय म्हणेल ?' एवढ्यांचाच विचार करता येईल. बाकीच्यांचा विचार करावयाचा असेल तर 'प्रहसनकार अत्रे' अशा विषयावर स्वतंत्र लेख लिहावा लागेल. परंतु एक तर अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाबद्दल मला जे काही म्हणावयाचं आहे त्याला एकाच लेखाची मर्यादा मी घालून घेतली आहे, आणि शिवाय नाटक आणि प्रसहन यातील जो फरक अत्र्यांनी उपेक्षिला तो महत्त्वाचा असला तरी या लेखाच्या सोईसाठी तो दृष्टीआड करायला हरकत नाही.

मात्र अत्र्यांच्या सर्व नाट्यकृतींचा समाचार विस्तारानं घेण्याचा हेतु मला मनाशी ठेवता येत नाही. म्हणून माझ्या आणि वाचकांच्या सोईसाठी विवेचनाची एक विवक्षित पद्धति मी स्वीकारणार आहे. ती पद्धति कशी असेल याचं वर्णन करण्यांत वेळ न घालवता अत्र्यांच्या एका गंभीर नाटकालाच हात घालू. या नाटकाचं नाव ' घराबाहेर. ' असे किती तरी स्त्रीपुरुष असतील की ज्यांचा अत्र्यांच्या नाटकांशी प्रेक्षक आणि वाचक या दोन्ही नात्यांनी माझ्यापेक्षां अधिक परिचय असेल. त्यामुळे वास्तविक पाहता त्यांच्या नाटकांच्या गुणदोषांची चर्चा एकदम करावयास हरकत नाही. तथापि माझं असं एक मत आहे की, एखाद्या नाटकांत एकामागून एक क्रमानं जे प्रसंग घडतात ते सांगितल्यानंच गुणदोषविवेचनाचं पुष्कळसं कार्य होतं. एखाद्या बातमीतला भयानकपणा किंवा तिची हास्यास्पदता उघड असली की ' Without Comment ' (टीका करण्याचं कारणच नाही) असा मथळा देऊन वृत्तपत्राचे संपादक ती छापतात. नाटकाची गोष्ट अशीच आहे. त्याच्या कथानकाचा आराखडा जरी आपण व्यवस्थित पुढे मांडून पाहिला तरी त्याचे गुणदोष आपल्या लक्षात येतात. म्हणून अत्र्यांच्या ' घराबाहेर ' च्या एकेका अंकत काय काय घडतं ते मी संक्षेपानं सांगणार आहे.

आबासाहेब नावाचे एक इनामदार असतात. त्यांची पत्नी निवर्तलेली असते. शौनक आणि नीळकंठ या नावाचे त्यांना दोन तरुण मुलगे असतात. शौनकाचं लग्न झालेलं असतं. त्याच्या बायकोचं नांव निर्मला. पडदा वर गेल्यावर नाटकाच्या पहिल्या अंकाची सुरुवात होते त्या वेळेस नागेश्वर नावाच्या माणसाशी आबासाहेब बोलत असतांना आपल्याला दिसतात. आबासाहेबांची सून निर्मला बदचालीची आहे ही गोष्ट नागेश्वर आबासाहेब इनामदारांच्या मनावर बिंबवीत असतो. शौनकाचा मित्र पद्मनाभ याच्या ती चोरून भेटी घेते असा तो रिपोर्ट देतो, त्यांचा काही तरी वाईट संबंध असला पाहिजे असं प्रतिपादतो, आणि निर्मलेनं पद्मनाभाला लिहिलेल्या प्रेमपत्रांचा गठ्ठा त्यानं बरोबर आणलेला असतो–गठ्ठा बरं का ! पाच दहा पत्रं नव्हेत ! – तो पुरावा म्हणून तो सादर करतो.

आबासाहेब इनामदार खवळतात, परंतु निर्मलेची प्रेमपत्रं वाचण्याची

बुद्धि त्यांना सुचत नाही. इतकंच नव्हे तर त्या पत्रातला एखादा मासला वाचून बघा असं नागोपंत म्हणत असताहि ते तसं करीत नाहीत. तर काय करतात ? कृष्णा गड्याला ते बोलावतात आणि पत्रांचा तो गठ्ठा बंबात घालून जाळून टाकण्याचा हुकूम सोडतात ! कृष्णा गडी अर्थातच त्या हुकुमाची अंमलबजावणी करतो. निर्मलेच्या छिनालपणाचा महत्त्वाचा पुरावा नाहीसा होतो. खरा प्रकार म्हणे असा असतो की निर्मलेनं एक कादंबरी लिहिलेली असते, ती वाचून तपासण्यासाठी तिनं पद्मनाभाकडे दिलेली असते, व त्याच्या कपाटातून नागोपंताच्या कार्ट्यानं ती चोरलेली असते. आबासाहेबांना अर्थातच हा खरा प्रकार कळत नाही. नागोपंताच्या सांगण्यावर ते संपूर्ण विश्वास ठेवतात, इतकंच नव्हे तर ती तथाकथित प्रेमपत्रं जाळून टाकून मोकळे होतात.

ते शौनकाला हाक मारतात आणि त्याला सांगतात की तुझी बायको वाईट चालीची आहे याबद्दल माझी खात्री पटलेली आहे, व तिला घराबाहेर काढण्याचं मी ठरवलेलं आहे. शौनक थोडी फार तक्रार करतो, परंतु अखेर त्यांचा फैसल्ला मानतो. निर्मला हाक न मारताच पुढे येते. ती पुरुषजातीवर, समाजावर तोंडाचा पट्टा सोडते. परंतु माझा गुन्हा सिद्ध करा, असं काही म्हणत नाही. उलट ती घराबाहेर पडण्याची तयारीच दाखविते, आणि मंगळसूत्र तोडून मोकळी होते !

पद्मनाभहि नाटकाच्या सोईसाठी त्या ठिकाणी येतो व लांबलचक भाषणं करतो. परंतु तो किंवा शौनक आबासाहेबांना काही असं खडसावून बजावीत नाही की निष्कलंक निर्मलेला घराबाहेर काढण्याचा तुम्हाला काही एक हक्क नाही, ती तुमच्या घरात राहीलच ! निर्मलेचा मुलगा छोटा अशोकहि ‘ आई आई ’ अशा हाका मारीत येतो. परंतु ‘ अशोक ! बाळ अशोक ! ’ असं म्हणून मूर्च्छित पडण्यापलीकडे निर्मला काही करीत नाही. नाटकाच्या सोयीसाठी नीलकंठ अशोकला घेऊन आत जातो. गाईपासून दूर ओढलेल्या वासराप्रमाणे अशोक रडतो. परंतु तोहि नाटकाच्या सोईसाठी आत जातो. इतक्या समंजस मुलाचं चित्र दुसऱ्या कोणत्या नाटककाराच्या प्रतिभेनं निर्माण केल्याचं आपल्याला दाखवता येईल काय ?

अशोक आत गेल्यावर निर्मला सावध होते, परंतु तीदेखील

नाटककाराची केवढी सोय पाहणारी आणि समजूतदार बघा ! तिला अशोकची मुळीच आठवण होत नाही. जवळ असलेल्या शौनकला ती दूर लोटते. तिला 'संतापाचा झटका' नाटककारानं आणलेला असतो. नवऱ्याला ती सांगते, 'तुम्ही माझ्या अंगाला हात लावू नका ! आता तुमचा–माझा काही संबंध नाही ! संसाराच्या गुलामगिरीतून मी आज मोकळी झाले.' ती जाऊं लागते. शौनक तिला धरून ठेवण्याऐवजी फक्त विचारतो, 'निर्मले, लाडके निर्मले, कुठे जाणार तू ?' ती उत्तर देते, 'घराबाहेर ! या संसाराच्या नरकाबाहेर ! स्त्रियांना छळणारे तुमच्यासारखे सैतान ज्या जगात नाचत आहेत त्या जगाबाहेर !' संसार, प्रेमळ नवरा, आणि प्रिय पुत्र या सर्वांचा त्याग करून ती एकदम निघून जाते ! आणि तिच्यावर ज्याचं फार प्रेम, व आबासाहेबांनी काही म्हटलं तरी तिच्या शीलाविषयी ज्याची खात्री तो तिचा नवरा शौनक काय करतो ? 'जडमूढ होऊन तिच्याकडे पाहत राहतो !' नाटककाराची तशी स्टेज डिरेक्शन म्हणजे आज्ञाच आहे ना ? मग तो तिच्या पाठोपाठ धाव घेईल कसा ? या ठिकाणी 'घराबाहेर'चा पहिला अंक संपतो. 'पडदा पडतो' हे शब्द नाटककार अशा खुषीत लिहितो की वा ! या अंकात नाट्याची दारू आपण किती ठासून भरली आहे !

या घटनेला पंधरा दिवस लोटल्यानंतर नाटकाचा दुसरा अंक सुरू होतो. दुसऱ्या अंकात जे घडलेलं नाटककारानं दाखविलं आहे ते पाहता या पंधरा दिवसांच्या अवधीची मुळीच गरज नाही. ते लगेच दोन दिवसांनी घडायला हरकत नव्हती. दोन अंकामधला काळदेखील नाट्यवस्तूशी सुसंगत असायला हवा. पण अत्र्यांना त्याची जाणीव नाही. 'घराबाहेर' आणि 'उद्यांचा संसार' या दोन्ही नाटकात प्रत्येक दोन अंकामध्ये त्यांनी पंधरा दिवसांचं अंतर ठेवलं आहे. विनाकारण ! 'स्त्रियांचा छळ करणारे तुमच्यासारखे सैतान ज्या जगात नाचत आहेत त्या जगाबाहेर मी जाणार' ही पहिल्या अंकाच्या अखेरीची निर्मलेची प्रतिज्ञा ज्यांनी ऐकली त्या प्रेक्षकांची सहाजिकच अशी अपेक्षा असते की आता निर्मला आपल्याला दिसलीच तर एखाद्या संतमहंताच्या मठात दिसेल. परंतु दुसरा अंक सुरू झाल्यावर हळूहळू प्रेक्षकांना कळून येतं की, बदमाष म्हणून ज्याची

गावभर ख्याति आहे अशा भय्यासाहेब नावाच्या एका डँबिस वकिलाच्या घरात येऊन निर्मला पंधरा दिवस राहिलेली आहे !

ज्या काळांत पुण्याच्या म्युनिसिपॅलिटीचं राजकारण अत्रे हौसेनं खेळत होते त्या काळांत त्यानी लिहिलेल्या बहुतेक नाटकातली प्रमुख पात्रं म्युनिसिपॅलिटीत शिरलेली आहेत. कारण स्थानिक स्वराज्याच्या कचरापेटीतून अत्र्यांना आवडणाऱ्या कोटया हव्या तेवढया उपसता येतात. 'घराबाहेर' नाटकातला भय्यासाहेब वकीलहि म्युनिसिपॅलिटीचा मेंबर आहे. आणि दुसऱ्या अंकाचा बहुतेक भाग म्युनिसिपॅलिटीतील गटारघाणीविषयीच्या भय्यासाहेबांच्या बाष्फळ बडबडीनं इतका भरलेला आहे की अत्र्यांच्या बहुतेक नाटकात जे घडतं तेच या ठिकाणी घडलेलं आहे. ज्याला अॅक्शन किंवा कथानकाची गति म्हणतात ती अजिबात थंड झालेली आहे. कथानकाला सर्वस्वी गैरलागू अशी बाष्कळ विनोदाची आतषबाजी होत राहिली आहे.

दुसऱ्या अंकाचा तीनचतुर्थांश भाग आटोपल्यावर मग नाटककाराला नाटकातील मुख्य विषयाची आठवण होते, आणि ती झाल्यावर तो काय करतो, तर प्रथम पद्मनाभ आणि नंतर नीलकंठ यांना तो भय्यासाहेबांच्या घरात आणून निर्मलेपुढे उभे करतो. भय्यासाहेबांनी जिला लग्नाची वचनं दिलेली असतात अशा मीनाक्षी नांवाच्या विधवा मास्तरणीनं निर्मलेला भय्यासाहेबांच्या घरात आणून सोडलेलं असतं, व शौनकासारख्या प्रेमळ नवऱ्यालादेखील सैतान ठरवून घराबाहेर पडलेली निर्मला भय्यासाहेबांच्या घरात एक दिवस नव्हे पंधरा दिवस निःशंकपणे राहिलेली असते ! ज्याच्या डँबिसपणाचा गावभर बभ्रा, त्या वकिलाला सज्जन समजून ती त्याच्या घरात येते हा पहिला चमत्कार ! आणि त्याच्या घरात पंधरा दिवस राहूनहि तिला कसलाहि संशय येत नाही, हा दुसरा चमत्कार ! पद्मनाभ निर्मलेला परोपरीनं सांगतो, 'या घरातून बाहेर पड.' परंतु ती त्याचं ऐकत नाही. आणि तिच्या हिताची भयंकर काळजी वाहणारा पद्मनाभ करतो काय, तर भय्यासाहेबांनी जा म्हटल्याबरोबर निघून जातो !

नंतर नीळकंठ येतो तो तर निर्मलेला चक्कच सांगतो की गावातले लोक तुला भय्यासाहेबांची रखेली म्हणू लागले आहेत. परंतु हे ऐकल्यावर अत्र्यांची निर्मला जागी होऊन त्याच्या बरोबर जाते म्हणता की काय? छे !

उलट ती त्याला ओरडून म्हणते, 'सैताना, पिशाचा, एकदम काळं कर इथून ! एक शब्द बोलशील जास्ती तर तुझ्या नरडीचा घोट घेईन !' निर्मला म्हणजे नाटककर्त्यानं निर्माण केलेली एक तेजस्वी वाघीण आहे ही गोष्ट पटल्यामुळे नीळकंठ निघून जातो. निर्मला गड्याला हाक मारून सांगते, 'आत्ताच्या आत्ता फाटक लावून टाक. आतून कुलूप लावून घे मोठं !' अशा प्रकारे, जी निर्मला तिच्या पावित्र्याचा वृथा संशय घेतल्याबरोबर संतापानं नवऱ्याच्या घराबाहेर पडली तीच निर्मला ज्या ठिकाणी तिचं शील धोक्यांत होतं त्या भय्यासाहेबांच्या घरात फाटकाला कडीकुलूप लावून घेऊन हट्टानं राहिली ! आता बोला, नाटच नाटच ते आणखी काय पाहिजे तुम्हाला ? याहून अधिक अफाट स्टेज इफेक्ट बिचाऱ्या शेक्सपिअरच्या नाटकात तरी आढळेल का ?

नाटकाच्या तिसऱ्या अंकाच्या पूर्वी आणखी पंधरा दिवसांचा काळ विनाकारणच लोटलेला आहे. हे पंधरा दिवस निर्मलेनं भय्यासाहेब वकिलांच्या घरातच काढलेले आहेत. 'या घरातून तू बाहेर पड' असं निर्मलेला सांगण्याचं काम पद्मनाभ आणि नीळकंठ यांनी दुसऱ्या अंकात केलेलं आहे. तेच तिसऱ्या अंकात पुढे चालू होतं. म्हणजे नवीन प्रेमप्रसंग, किंवा नवी गति, किंवा नव्या स्वरूपाचे संवाददेखील या तिसऱ्या अंकात नाहीत. फरक एवढाच की, या अंकाच्या प्रारंभी 'इथून चल' असा आग्रह करण्यासाठी निर्मलेचा नवरा शौनक येतो. त्याचे डोळे उघडलेले आहेत. निर्मला म्हणजे 'मंगल दयामय देवी' आहे असा उमज त्याला पडलेला आहे. 'आबासाहेबांच्या जुलमी शिस्तीखाली दुबळ्या झालेल्या माझ्या मूर्ख मनाला तुझ्या गुणांच्या मोलाची आजपर्यंत कधी कल्पना झाली नव्हती,' अशी कबुली तो देतो. ही विलक्षण क्रांति कशामुळे झाली ? त्याच्या मनाचा दुबळेपणा कशामुळे संपला ? ते मात्र तो सांगत नाही, व त्यामुळे प्रेक्षकांना कळत नाही. नाटककारानं तिसऱ्या अंकाच्या सोईसाठी त्याला दुबळ्याचा धीट बनविला एवढाच खुलासा मानणं भाग आहे. बरं मानू या. परंतु हा धीट आणि शूर बनलेला निर्मलेचा नवरा निर्मलेकडे आल्यावर करतो काय ? तर 'पंचप्राणांच्या पालखीत तुला न्यायला आलो आहे' असं तिला सांगतो. 'तुमच्या बापानं आणि भावानं माझ्याशी अतिप्रसंग केला होता' ही आजवर, का कोण जाणे,

त्याला न सांगितलेली गोष्ट निर्मला सांगते, तेव्हा तो तिचे पाय धरतो व क्षमायाचना करतो. 'तू आणि मी दोघेच मिळून दूर कुठे तरी जाऊं' असं तिला म्हणतो. वास्तविक इतकं झाल्यावर निर्मलेनं शौनकबरोबर जायला काही हरकत नव्हती. परंतु नाटककार कशी तिला जाऊं देईल ? त्याला या अंकात काही एक निराळाच बनाव दाखवावयाचा आहे, व शौनकची विनवणी मान्य करून निर्मला त्याच्याबरोबर गेली तर ते कितीहि सुसंगत दिसण्यासारखं असलं तरी तसं झाल्यास त्यानं मनाशी योजलेला तो बनाव अशक्य होऊन बसणार आहे. म्हणून शौनकबरोबर जाण्याचं निर्मला साफ नाकबूल करते.

बाप व भाऊ यांना उद्देशून शौनक निर्मलेला सांगतो की, 'असाच्या असाच जातो आणि त्या राक्षसांच्या नरडीचा घोट घेतो ! आणि त्यांच्या रक्तानं भरलेल्या हातानं तुला येथून घेऊन गेलो नाही तर फिरून तोंड दाखवणार नाही.' केवढी घोर प्रतिज्ञा ही ! ही ऐकल्याबरोबर दुःशासनाच्या रक्तानं भिजलेल्या हातानी पांचालीची वेणी घालण्याची प्रतिज्ञा करणाऱ्या भीमसेनाची तुम्हाला आठवण होते की नाही सांगा. शौनकची ही प्रतिज्ञा ऐकल्याबरोबर प्रेक्षक साहजिकच अपेक्षा करू लागतो की, आता कमीत कमी दोन माणसांचे मुडदे पडणार, आणि निर्मला आपल्या नवऱ्याबरोबर जाणार. परंतु तसं काही एक होत नाही. कारण शौनकच्या तोंडातून ती पुरती बाहेर पडते न पडते तोच भय्यासाहेब प्रविष्ट होतात व ते त्याला दहशत घालतात की, 'येथून चालता हो, नाही तर ट्रेसपास, धमकी, चोरी, कुलीन स्त्रीची अब्रू घेण्याचा प्रयत्न, अशा एकाहून एक भयंकर आरोपाखाली तुला तुरुंगात अडकावला नाही तर वकिली सोडीन !' ही भयंकर धमकी ऐकल्याबरोबर शौनक आपला रक्तपिपासूपणा आणि निश्चय सोडून देतो. निर्मला त्याची लग्नाची बायको असूनदेखील कुलीन स्त्रीची बेअब्रू करण्याचा आरोप सिद्ध करण्याची भाषा बोलणाऱ्या भय्यासाहेबांचं वकिली चातुर्य फारच मोठं असलं पाहिजे असं त्याला वाटलं असावं. 'तुला तुरुंगात अडकवीन नाही तर वकिली सोडीन' अशी दशहत घालणाऱ्या भय्यासाहेबांच्या पोटावर विनाकारण पाय आणण्यात काही अर्थ नाही असाहि विचार त्यानं कदाचित् केला असेल. किंवा भय्यासाहेबांची ती शुद्ध पोरकटपणाची पोकळ

धमकी कानी पडल्याबरोबर क्षणापूर्वी राणा भीमदेवाप्रमाणे गर्जना करणारा शौनक गोगलगाय बनला, असं दाखविण्यात फारच प्रचंड विनोद साधतो असंहि कदाचित् नाटककाराला वाटलं असेल. आणि खरोखरच अत्र्यांच्या एकंदर नाट्यलेखनात मार्मिक प्रेक्षकाला मनापासून हसू येत असेल तर ते त्यांच्या ठराविक साच्याच्या बाष्कळ कोटया ऐकून नव्हे, तर त्यांची पात्रं या शौनकासारखा अपेक्षाभंग करतात तेव्हाच ! भय्यासाहेबांची धमकी ऐकल्याबरोबर शौनकाच्या अंगात चढलेला पराक्रमाचा भयंकर ताप जेव्हा खाडकन् उतरतो व तो जेव्हा शेपूट खाली घालून निमूटपणे निघून जातो तेव्हा नाटकाला आलेले प्रेक्षक खरोखरच मार्मिक असतील तर थिएटरात हास्याचा प्रचंड कल्लोळ उठायला हवा !

निर्मलेसाठी आणलेली 'पंचप्राणांची पालखी' उचलून शौनक हात हालवीत परत गेल्यावर भय्यासाहेब निर्मलेशी अतिप्रसंग करतात.महिनाभर त्यांच्या घरात राहूनहि भय्यासाहेबांच जे स्वरूप तिला कळलं नव्हतं, पद्मनाभ आणि नीळकंठ यांनी स्पष्ट इषारे दिले तरीदेखील त्यांचं जे स्वरूप लक्षात घ्यायला ती तयार नव्हती, ते अखेर तिला दिसतं. परंतु ते दिसल्यावर तरी ती त्यांच्या घरातून ताडकन् निघून जाते म्हणता काय ? छे ! 'ती त्वेषाने आत निघून जाते' अशी नाटककाराची स्टेज डिरेक्शन आहे. ती बाहेर न पडता आत जाते ! आपलं लुगडं-चोळी घ्यायसाठी ती आत गेली असेल व लगेच बाहेर येईल अशी तुम्ही साहजिकच कल्पना कराल, परंतु तसं काही होत नाही. ती आंत गेल्यावर मीनाक्षी प्रवेश करते. माझ्याशी लवकर लग्न करा अशी ती भय्यासाहेबांजवळ निकड लावते आणि ते तिला स्पष्टच सांगतात की, 'माझी वचनं खरी मानणारी तू गाढव आहेस झालं.' त्या दोघांच्या या ग्रांटरोडछाप हमरीतुमरीत पंधरावीस मिनिटं गेल्यावर पद्मनाभ येतो. निर्मलेला घरी घेऊन जाण्यासाठीच तो पुन्हा आलेला आहे. त्याचं म्हणणं निर्मला ऐकणार नाही हे उघड आहे. परंतु या वेळेस नाटककारानं त्याच्या हातात हुकमाचा एक्का दिलेला आहे. तो एक्का तो काढतो.

तो निर्मलेला असं सांगतो कीं, तूं घरातून गेल्यापासून अशोकनं तुझा ध्यास घेतलेला आहे, खाणंपिणं सोडलेलं आहे, तेव्हा इतर कुणासाठी नव्हे तरी आपल्या मुलासाठी तू घरी चल ! दुसऱ्या अंकात ज्या वेळेस पद्मनाभ

आणि नीळकंठ निर्मलेला भेटायला आले त्या वेळेस खाणंपिणं वर्ज्य करून आईचा हट्ट धरून राहिलेल्या अशोकची बातमी ते तिला का सांगत नाहीत, अगर तिसऱ्या अंकात निर्मलेचा नवरा शौनक जेव्हा 'पंचप्राणाची पालखी' तिच्यासाठी आणतो त्या वेळेस तोहि अशोकबद्दल एक शब्ददेखील का बोलत नाही, या शंका अगदी सहज सुचणाऱ्या आहेत. परंतु विचारण्यात काही अर्थ नाही. कारण त्या प्रश्नांच उत्तर एवढच की, अशोकचा मुद्दा अखेरचा म्हणून नाटककराला राखून ठेवायचा आहे, व त्यामुळे त्यानं सर्व पात्रांना बजावून ठेवलेलं आहे की, अशोकची बातमी निर्मलेला आधी सांगाल तर याद राखून ठेवा!

अत्र्यांच्या नाटचसृष्टीतली पात्रं रंगभूमीवर प्रकट होतात व रंगभूमीवरून चालती होतात ती जशी विनाकारण आणि केवळ नाटककाराच्या सोईसाठी, त्याचप्रमाणे त्या पात्रांची बोलणीचालणी व नाटकतले प्रसंगहि सकारण घडत नसतात, तर सर्वस्वी नाटककाराच्या लहरीप्रमाणे आणि त्याच्या सोईसाठी घडत असतात! तेव्हा अशोकचं वर्तमान पद्मनाभनं सांगितल्यावर व कोपऱ्यावरच्या बागेतल्या बाकावर आधीच बसवून ठेवलेला अशोक त्यानं तिला खिडकीतून दाखविल्यावर कदापि घरी परत न जाण्याचा निर्मलेचा निश्चय एकदम ढासळतो. 'स्त्री ही क्षणाची पत्नी आणि अनंतकाळची माता आहे' हे पद्मनाभच्या तोंडचं वाक्य ऐकल्यावर तर तिचा तो निश्चय जमीनदोस्तच होतो.

'क्षणाची पत्नी' या शब्दांचा अर्थ खरोखर काय ते एक परमेश्वरच जाणे! पति आणि पत्नी यांच्यातील प्रत्यक्ष कामाचार थोडाच वेळ टिकतो आणि स्त्रीला मातृत्व चिकटतं ते मात्र कायमचं असं काही अत्र्यांना सुचवायचं आहे की काय कुणास ठाऊक? सुचवायचं असेल तर तेहि तर्काला धरून नाही. कारण जे मातृत्व एवढं थोर आहे त्याचा उगम ज्या कृत्यात होतो ते त्याहूनहि आधिक थोर, पवित्र आणि चिरकालीनच म्हटलं पाहिजे. तेव्हा 'स्त्री ही क्षणाची पत्नी आणि अनंतकालची माता आहे' या निरर्थक वाक्याचा बार अगदी फुसका आहे. परंतु असल्या फुसक्या बारांच्या आवाजानं एकदम बिचकून जन्मजात स्वभाव किंवा दीर्घ कालाचे गंभीर निश्चय एकदम टाकून पळण्याची सवय गडकऱ्यांच्या

पात्रांपासून अत्र्यांच्या पात्रानी उचललेली आहे. त्यामुळे पद्मनाभच्या तोंडचं ते विलक्षण वाक्य ऐकल्याबरोबर जे घर निर्मलेनं नरकासारखं ठरविलं होतं त्या घरांत अशोकला भेटण्यासाठी जायला ती तयार होते.

भय्यासाहेब तिला अडवतात. परंतु ती त्याना संतापानं सांगते, ' फत्तर काळजाच्या माणसा, एकदम बाजूला हो. नाही तर मातृप्रेमाचा खवळलेला हा लोंढा तुझ्या छातीच्या धरणाचे शतशः तुकडे करून पलीकडे गेल्याशिवाय राहाणार नाही!' हें भयंकर वाक्य ऐकल्यावर तिची वाट अडविण्याची भय्यासाहेबांची काय माय व्यायली आहे? नाटककाराची स्टेज डिरेक्शन अशी आहे: ' भय्यासाहेब आपोआप बाजूला सरकतात. निर्मला तीरासारखी बाहेर जाते.' जरा वेळाने अशोकला कडेवर घेऊन ती परत येते. शौनकहि तिच्याबरोबर असतो. तो तिला कुठे भेटतो कुणास ठाऊक? कदाचित् बागेतल्या बाकावर तोहि तिची वाट पाहत बसला असेल. आणि निर्मला भेटल्यावर तो तिला आणि अशोकला घेऊन पुन्हा भय्यासाहेबांच्या घरात कशाला येतो हे तरी कुणास ठाऊक? भय्यासाहेबांच्या घरात आल्यावर तो खिशातून मंगळसूत्र काढतो. मघाशी ते त्याच्या खिशात नसावं! आता त्याला ते सापडल्यामुळेच तो परत आला असावा! ' पश्चात्तापाच्या अश्रूनी मी त्याच्यातला मणीन् मणी धुवून शुद्ध केला आहे ' असं तो निर्मलेला सांगतो. (यासाठी सतत महिनाभर किती रडला असेल तो बिचारा!) तो निर्मलेच्या गळचात मंगळसूत्र बांधतो. तितक्यांत आबासाहेब प्रविष्ट होतात, अद्वातद्वा बोलतात, ' माझ्या इस्टेटीपैकी एक कपर्दिकहि तुला मिळणार नाही ' असा शौनकला धाक घालतात. परंतु आता कुणाचा धाकदपटशा चालू द्यायचा नाही असं नाटककारानं ठरवलं आहे. ' तुमच्या संपत्तीवर आणि इभ्रतीवर लाथ मारून मी आणि निर्मला स्वातंत्र्याच्या सुखमय सृष्टीत जाणार आहोत ' अशी गगनभेदी गर्जना करून शौनक निर्मलेसह निघून जातो. नाटक संपतं! चिकित्सक प्रेक्षकांच्या तर्कबुद्धीचे हाल संपतात!

' घराबाहेर ' नाटकाचा सारांश असा आहे. निर्मला घराबाहेर पडली आणि एका महिन्यानंतर पुन्हा घरी परत आली, या दोनच घटना या नाटकाचा विषय आहेत. त्या अत्यंत तर्कशुद्ध, सुसंगत, अपरिहार्य व

प्रेक्षकांच्या मनाला पूर्णतः पटतील अशा असत्या तर हे नाटक यशस्वी म्हणता आलं असतं. परंतु त्या तशा नाहीत. किंबहुना नाटकातील कोणताहि प्रमुख प्रसंग तर्कशुद्ध, सुसंगत आणि मनाला पटणारा नाही. निर्मलेच्या प्रेमपत्रांचा पुरावा आबासाहेब बंबात घालून जाळून टाकतात, त्या नाहीशा झालेल्या पुराव्याच्या जोरावर ते सुनेला घराबाहेर काढतात, शौनक निमूटपणे त्यांचा हुकूम मानतो, निर्मला घराबाहेर पडते, ती मीनाक्षीच्या सांगण्यावरून एका डॅबिस वकिलाच्या घरी जाऊन खुशाल महिनाभर राहते, पद्मनाभ आणि नीळकंठ यांनी दिलेले स्पष्ट इषारे ती मानीत नाही, पश्चात्तापदग्ध नवरा 'पंचप्राणांची पालखी' घेऊन आला तरी ती त्याच्याबरोबर जात नाही, भय्यासाहेबानी तिच्याशी अतिप्रसंग केला तरीदेखील एरवी 'तीरासारखी' घराबाहेर पडणारी निर्मला त्यांच्या घरातून बाहेर पडत नाही, एरवी 'जळत्या ज्वालामुखीच्या जिभेनं' बोलणारी निर्मला अतिप्रसंग करणाऱ्या भय्यासाहेबांना कडाडून बोलत-देखील नाही, तिचं पोर अन्नपाण्यावाचून तिच्या भेटीचा ध्यास धरून बसलेलं असतं आणि खंगत चाललेलं असतं तरी नाटकाच्या ९२ व्या पानापर्यंत तिला भेटायला येणारे पद्मनाभ, नीळकंठ, शौनक त्याबद्दल तिच्याजवळ आवाक्षर काढीत नाहीत, आणि अशोक आपल्या भेटीची वाट पहात आहे हे कळल्यावर मात्र – जणु काही तिच्यासारख्या अनंतकालच्या मातेला त्याची आधी कल्पनाच नव्हतीच ! – लगेच तिचा घरी परत न जाण्याचा सारा संतापी हट्ट एकदम गायब होतो व ती घरी जावयास तयार होते ! – यातली एक तरी घटना चिकित्सेला पटणारी आणि पेचदार म्हणता येईल काय ? हे सारे प्रसंग गंभीर म्हणून अत्र्यांनी रंगविले आहेत. परंतु गंभीरपणानं केलेली पोरकट गोष्ट हास्यास्पद ठरते या न्यायानं हे सारे प्रसंग परिणामाच्या दृष्टीनं गंभीर वाटण्याऐवजी विनोदाचे वाटतात.

प्रसंगांची ही अवस्था असल्यामुळे ते घडवून आणणारी पात्रंहि गंभीर वाटण्याऐवजी विनोदीच वाटतात. त्यांच्या तोंडची अलंकारिक भाषा काव्यमय वाटण्याऐवजी हास्यकारक वाटते. निर्मलेला भय्यासाहेबांच्या घरातून काढण्यासाठी येणारे पद्मनाभ, नीळकंठ आणि

शौनक गडकऱ्यांच्या 'एकच प्यालयांत'त सुधाकराला ओढून नेण्यासाठी मदिरामंडळात येणाऱ्या आणि व्याख्यान झोडून हात हालवीत परत जाणाऱ्या रामलालच्या कार्बन कॉपीज भासतात, व रामलालइतक्याच हास्यास्पद वाटतात. 'घराबाहेर'मधील प्रसंग व त्यातील पात्रं यांच्या योगानं गंभीर नाट्य निर्माण होतच नाही. गंभीर प्रकृतीचं एक नाटक म्हणून अत्र्यांनी 'घराबाहेर' लिहिलं खरं, परंतु जे तयार झालं ते गंभीर नाटक नव्हे, तर एक प्रहसनच! एका चांगल्या विषयाचा अत्र्यांनी चिवडा करून टाकला आहे. या नाटकाच्या प्रस्तावनेत अत्रे बढाई मारतात, की 'नाटकाचा संपूर्ण आराखडा तास-दीड तासात लिहून तयार केला. त्यानंतर चारपाच दिवसातच हे नाटक संपूर्ण लिहून तयार झालं.' परंतु नाटक वाचणाऱ्या अगर पाहणाऱ्या माणसाच्या मनात येण्यासारखा विचार कोणता म्हणाल तर हा, की असल्या कथानकाचा आराखडा तयार करायला दीड तास तरी कशाला हवा, आणि नाटक संपूर्ण लिहावयाला पाच दिवस कशाला हवेत? तर्कशून्य बेछूट प्रसंगांच्या या खिचडीला जर नाटक ही संज्ञा द्यायची असेल तर त्या नाटकाच्या प्रसववेदना फार अल्पकालिक होत्या असं सांगून पर्यायानं स्वतःच्या प्रतिभेला प्रखरपणाचं प्रशस्तिपत्र स्वतःच्या हातानंच देण्यात मोठंस भूषण खचित नाही! हाहि अत्र्यांच्या अभावित विनोदाचा मासला असल्यास गोष्ट वेगळी!

'उद्यांचा संसार' हे अत्र्यांचं दुसरं गंभीर नाटक. 'घराबाहेर'-प्रमाणेच या नाटकाचं कथानक सुमारे एका महिन्यात घडतं. या नाटकाच्याहि एकेका अंकानंतर पुढचा अंक घडतो तो पंधरा दिवसांच्या अवधीनंतर! पंधरा दिवस कशासाठी? या प्रश्नाचं उत्तर नाटककाराला देता येणार नाही! एका दुर्दैवी स्त्रीची कहाणी ऐकून 'घराबाहेर' लिहिण्याची अत्र्यांना स्फूर्ति झाली. 'संक्रमणावस्थेतून जात असलेल्या आज-उद्याच्या महाराष्ट्रीय हिंदु सजाजात' 'संसार कोणत्या स्वरूपाचा होण्याचा संभव आहे' ते दाखविण्याच्या हेतूनं त्यांनी 'उद्यांचा संसार' लिहिलं. त्यासाठी विश्राम नावाच्या एका बॅरिस्टराच्या घरात त्यानी आपल्याला नेलेलं आहे. नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीस विश्रामची बायको करुणा आणि मुलगा शेखर यांच्या संवादावरून उघड होतं, की

शेखर नयना नावाच्या मुलीवर प्रेम करीत आहे. त्याच्या त्या प्रेमाला विरोध करण्याची करुणेची इच्छा नाही. परंतु प्रेमाबद्दलची त्याची काव्यमय बडबड ऐकून तिचं मन धास्तावतं, साशंक होतं. कारण तिचा नवरा विश्राम तिच्या प्रेमात पूर्वी सापडला तेव्हा त्यानं बरोबर असेच काव्यमय प्रेमालाप केले होते, आणि आता मात्र त्याचं प्रेम संपलं होतं, काव्य संपलं होतं. दोन मुलं झाली होती एवढंच, परंतु संसारात विश्रामचं मुळीच लक्ष नव्हतं. तो बाटली आणि बाई यांच्या आहारी गेला होता.

'उद्यांचा संसार' मधील प्रारंभीचा हा पाच पानांचा भाग अत्यंत बहारीचा वठला आहे. या भागातील सूचकता, सहृदयता, आणि रसाविष्कार अत्र्यांना सबंध नाटकभर टिकविता आला असता तर एक उत्कृष्ट नाटक तयार झालं असतं. परंतु हळुवार रसाविष्काराची ही चमक 'तिला आणतोच तुला दाखवायला' असं आईला सांगून शेखर नयनाकडे जातो त्या ठिकाणीच संपते. शेखर गेल्यावर डॉक्टर गौतम प्रवेश करतो. डॉ. गौतम विश्रामचा आणि करुणेच्या कुटुंबाचा जुना स्नेही. अशा प्रकारचा कुटुंबमित्र (Family friend) म्हणजे इब्सेनच्या नाटकातलं एक ठरीव पात्र आहे. डॉक्टर गौतम आणि करुणा यांचा ९व्या पानापासून १७व्या पानापर्यंत जो संवाद अत्र्यांनी लिहिलेला आहे तो इब्सेनच्या तंत्रानंच लिहिलेला आहे. कदाचित् 'उद्यांचा संसार' लिहिण्याच्या सुमारास अत्र्यांनी इब्सेनची नाटकं वाचली असावीत, व काही टीकाकार पंडितांनी इब्सेनच्या नाटकाचा जो उदो उदो त्या वेळी चालविला होता त्याचा अत्र्यांच्या मनावर परिणाम झालेला असावा. परंतु इब्सेनचं नाटचतंत्र हुरळून जाऊन आंधळेपणानं वापरण्याच्या योग्यतेचं नाही हे सिद्ध करायचं असेल तर 'उद्यांच्या संसार'मधील गौतम आणि करुणा यांजमधील संवाद अगदी बेमालूम पुरावा म्हणून उपयोगी पडण्यासारखा आहे.

नाटकाला शक्य तितक्या प्रकारे वास्तववादी स्वरूप असावं, त्यात कृत्रिमता कुठेहि असू नये, हे इब्सेनपासून शिकण्यासारखं आहे असं टीकाकारांचं म्हणणं. या म्हणण्यातला अर्धा भाग खरा आहे, अर्धा भाग खोटा आहे. म्हणजे जे शिकावं असं हे पंडित म्हणतात ते अवश्य शिकण्यासारखं आहे. परंतु या बाबतीत इब्सेनला गुरु मानावं असं

सांगण्यात काही अर्थ नाही. नाटकाचं स्वरूप शक्य तितकं वास्तव असावं, त्यात कृत्रिमता नसावी, या सिद्धान्ताबद्दल कुणीच वाद घालणार नाही. या तत्त्वाचा अंमल करावयाचा झाल्यास जुन्या मराठी नाटकातली 'स्वगत' भाषणं दूषणीय ठरतात, व तशा 'स्वगत' भाषणांची योजना नवं तंत्र वापरू पाहणाऱ्या नाटककारानी कटाक्षानं टाळली पाहिजे हेहि एकदम मान्य. परंतु स्वगत भाषणाऐवजी इब्सेन–प्रणीत म्हणून जी गोष्ट करण्यात येते तीदेखील अत्यंत अवास्तव आणि कृत्रिमच आहे. या 'उद्यांच्या संसारा'तच पहा ना. गौतम आणि करुणा ही दोघं एकमेकाशी काय बोलतात? तर लग्न होण्यापूर्वी विश्राम किती चांगला होता, एखाद्या श्रीमंत उडाणटप्पू जावयापेक्षा एखाद्या गरीब परंतु बुद्धिमान मुलाला जावई करून घेण्याचं ठरवून करुणेच्या बापानं तिचं आणि विश्रामचं कसं लग्न लावून दिलं, सासऱ्याच्या खर्चानंच विश्राम बॅरिस्टर होण्यासाठी विलायतेस कसा गेला, येताना तो किती व्यसनं घेऊन आला, त्याच्या पाठोपाठ एक फ्रेंच बाई कशी आली, चाळीस हजार रुपये देऊन तिची रवानगी कशी करावी लागली, त्या धक्क्यानं करुणेचा बाप कसा आजारी पडला आणि मेला, अठरा वर्षांत करुणेच्या वाट्याला यातनाशिवाय काहीच कसं आलं नाही, आणि आता मात्र तिची सहनशीलता कशी संपली आहे, इत्यादि गोष्टींचा पाढा ती दोघं एकमेकापुढे वाचतात. केवळ प्रेक्षकाना या गोष्टी कळायला हव्यात म्हणून!

पात्रांचा पूर्वेतिहास प्रेक्षकांना समजायला हवा हे खरं. परंतु तो नाटकातल्या पात्रांनीच एकमेकांना सांगावा यांत वास्तवता कितीशी आहे? आणि कृत्रिमपणा काय थोडा आहे? अठरा वर्षांचा जो इतिहास करुणा आणि गौतम या दोघानाहि पूर्ण माहीत आहे त्याची उजळणी त्यानी एकमेकाजवळ उगीचच्या उगीच करावी हे वास्तवपूर्ण वाटण्यासारखं मुळीच नाही. जुन्या नाटकातली 'स्वगत' भाषणं आणि दोन पात्रातील असले इब्सेनी 'संवाद' यात फरक एवढाच आहे, की जो काही एकंदर मजकूर प्रेक्षकापर्यंत पोचवायचा तो 'संशयकल्लोळा'तील अश्विनशेटच्या 'स्वगत' भाषणाप्रमाणे एकमुखी असण्याऐवजी दोन पात्रं वाटून घेतात, व काही भाग एका पात्रानं सांगावा, काही भाग दुसऱ्या

पात्रानं सांगावा, असा प्रकार घडतो. म्हणजे स्वगत भाषणाचेच लहान लहान तुकडे पाडून ते 'दुतोंडी' करण्यात येतात एवढाच फरक! अवास्तवपणाचा आणि कृत्रिमपणाचा वास घालविण्यासाठी इब्सेनी तंत्राचं जे हे व्हार्निश वापरण्यात येतं त्यालादेखील तोच वास येतो! इतकंच नव्हे तर केवळ इतिहासकथनासाठीं एका माणसानं स्वगत भाषण करण्यापेक्षा दोन माणसांनी काही काळ संभाषण करावं हे अधिक विचित्र आणि हास्यास्पद म्हणावं लागेल. शिवाय नाट्यवस्तूची गति अशा संवादानं अजीबात खुंटते हा तर फारच मोठा दोष म्हणावा लागेल. इब्सेनची स्वतःची नाटकं या दोषानं डागळलेली आहेत. त्याचं सर्वांत अधिक गाजलेलं 'Doll's House'देखील! 'उद्यांच्या संसारा'त ९ व्या पानावर शेखर जातो व गौतम येतो तेव्हापासून नाट्यवस्तूची गति जी एकदम थांबते ती १७ व्या पानावरच्या विश्रामच्या प्रवेशापर्यंत! या आठ पानात काही एक घडत नाही. पहिल्या चार पानांत निर्माण झालेली नाटकाची रंगत शिळी होऊन जाते.

असो, पहिल्या अंकात पुढे काय घडतं बघू या. विश्राम दारूनं झिंगलेल्या अवस्थेत येतो, कांही वेळानं जातो, काही वेळानं पुन्हा परत येतो. अत्र्यांच्या पात्रांची येणी-जाणी केवळ अत्र्यांच्या लहरीखातर आणि नाटकाच्या सोईसाठी घडत असतात, याचा पुरावा याहि नाटकाच्या तिन्ही अंकात भरपूर मिळण्यासारखा आहे. विश्रामची मुलगी शैला ही उल्हास नावाच्या एका विवाहित माणसाच्या प्रेमात सापडल्याचं प्रेक्षकाना कळतं, उल्हास तिच्याशी लग्न करायला कबूल होत नाही, ती त्याच्यावर रागावते, 'I hate you! I hate you!' म्हणते, तो निघून जातो, तिची आई येते, 'उल्हास हा माणूस काही तुला वाटतो तितका चांगला नाही' असं तिला सागते, ती उलट आईवरच रागावते आणि निघून जाते! तिच्या या निघून जाण्यालाहि काही अर्थ नाही! मग नयनाला घेऊन आलेला शेखर प्रवेश करतो. त्याच सुमारास नाटकाच्या सोईसाठी विश्राम परत येतो. त्याचं प्रतिबिंब आरशांत नयनाला दिसतं. ती त्याला एकदम 'काका काका' म्हणून हाका मारते. सारीजणं थक्क होतात. शेखर बापाला सांगतो, मी नयनाशी लग्न करणार आहे. विश्राम ओरडून सांगतो, 'ते

शक्य नाही!' नयना एकदम किंचाळते. 'करुणा जडमूढ होते. डोक्यावर वज्राघात झाल्याप्रमाणे शेखरची मुद्रा होते.' पहिला अंक संपतो. पडदा पडतो.

पंधरा दिवसांनी दुसरा अंक सुरू होतो. दुसऱ्या अंकात जे घडायचं ते मधल्या पंधरा दिवसात का घडलं नाही कुणास ठाऊक? ते दुसऱ्या दिवशीच घडायला काही हरकत नव्हती. नव्हे, पहिला अंक संपताचा पात्रं ज्या मनस्थितीत आहेत ती पाहता दुसऱ्या अंकातल्या गोष्टी ताबडतोब घडणंच अधिक सुसंगत होतं. पण नाटककारानं, का कुणास ठाऊक, पंधरा दिवसांचा ध्यास घेतला आहे! असो या अंकात काय घडलं ते थोडक्यात पाहू. शैला उल्हासाजवळ लग्नाचा हट्ट पुन्हा धरते. लग्नाचं वचन देईपर्यंत मी तुला हलू देणार नाही असं म्हणते, त्याला धरून ठेवते. तरी तो निघून जातो. मग नाटककाराच्या सोईसाठी गौतम प्रवेश करतो. त्याच्याजवळ शैला आपल्याला गर्भ राहिल्याचं सांगते. विश्राम प्रवेश करतो. शैला आत जाते. विश्राम आणि गौतम यांचा सहा पानांचा निरर्थक संवाद होतो. नाटकाच्या सोईसाठी गौतम जातो. नयना प्रविष्ट होते. 'फक्त तुमच्या प्रेमाचा एकच गोड शब्द पाहिजे. तो माझ्या कानांवर पडू द्या म्हणजे इथं मी रहाणार नाही, इथंच काय, पण या दुनियेत देखील राहणार नाही' असं ती विश्रामला सांगते, विश्रामचं आणि तिचं भांडण होतं. 'तुझी आई वेश्या होती' असं विश्राम तिला सांगतो. 'प्राण देण्याची धमकी मला देतेस? एखाद्या बेवारशी कुत्र्याप्रमाणे फेकून देईन रस्त्यावर अश्शी!' असं म्हणून तो तिच्या अंगावर धावतो. तितक्यात शेखर येतो. त्याच्याशी भांडण करून विश्राम तणतणत आत जातो. शेखर आणि नयना या दोघांचा संवाद होतो. नयना त्याला सांगते. की 'मी जीव देणार' आणि रडत निघून जाते. करुणा प्रवेश करते 'मी आता कुणासाठीहि जगणं शक्य नाही' असं तिला सांगून शेखर निघून जातो!

कोणतंहि पात्र निघून जाऊं लागलं की दुसऱ्या पात्रानं त्याला अडवायचं नाही, नुसत्या त्याच्या नावानं मोठ्यांदा हाका मारायच्या, हा आत्रेय नाट्यतंत्रातला एक सिद्धांत आहे. त्यामुळे जीव देते म्हणून जाणाऱ्या नयनाला शेखर जसा रोखीत नाही, त्याप्रमाणेच बाहेर निघून जाणाऱ्या

शेखरकडेहि अत्र्यांची करुणा फक्त ‘स्तंभित मुद्रेनं पहात रहाते !’ मग गौतम येतो. तो करुणेला आणि विश्रामलाहि शैलाच्या गर्भावस्थेचं गुपित सांगतो. विश्राम भडकतो व शैलाला घरातून हाकून द्यायला निघतो. पण ‘मातृत्व हे कधीहि पाप नसतं; शैला या घरातून बाहेर जाणार नाही’ असं करुणा त्याला बजावते. ती शैलाला मिठी मारते. प्रत्येक अंकाच्या अखेरीस एक तरी पात्र, जडमूढ किंवा हतबुद्ध झालं पाहिजे असं आत्रेय तंत्र असल्यामुळे आता विश्राम हतबुद्ध होतो ! पडदा पडतो, दुसरा अंक संपतो !

तिसरा अंक सुरू होण्याच्या आधी पुन्हा सुमारे पंधरा दिवस गेलेले आहेत. वास्तविक नाटकातली पात्रं तिसऱ्या अंकात जे करतात असं लेखकानं दाखविलं आहे ते करण्यासाठी त्यांनी पंधरा दिवस थांबावं अशी आवश्यकता मुळीच नाही. इतकंच नव्हे तर ती माणसं पंधरा दिवस थांबली हे मुळीच पटण्यासारखं नाही. नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या शेवटी व दुसऱ्याहि अंकाच्या शेवटी पडदा पडला आहे तो कथानकाच्या अशा अवस्थेवर की नाटकातील पात्रांना ती अवस्था असह्य वाटावी, व त्या पेचप्रसंगातून बाहेर पडण्यासाठी त्यांनी ताबडतोब काही तरी करावं. असं असतांना प्रत्येक अंकानंतर पंधरा दिवस गेल्याची कल्पना अत्र्यांनी कशासाठी केलेली आहे कळत नाही. ‘घराबाहेर’ नाटकाचेहि अंक त्यांनी अशाच प्रकारे पंधरा पंधरा दिवसांच्या अंतरानं विनाकारण घडविलेले आहेत. ‘उद्यांचा संसार’ मध्ये त्यांनी तीच चूक पुन्हा केलेली आहे. पंधरा पंधरा दिवसांच्या अंतराची ही कल्पना अत्र्यांच्या डोक्यात पक्की शिरून बसण्याचं काय कारण असावं कळत नाही. इब्सेनी तंत्राचाच हा भाग असल्यास न कळे ! असो. ‘उद्यांचा संसार’ मध्ये तिसऱ्या अंकात काय घडतं हे आपल्याला बघायचं आहे. खरी गोष्ट अशी आहे की ‘घराबाहेर’ प्रमाणे याहि नाटकाच्या पहिल्या आणि दुसऱ्या अंकातच कथानकातले संभाव्य पेचप्रसंग आटपले आहेत, व आता तिसऱ्या अंकात तेच प्रसंग पुन्हा पुन्हा उगाळीत राहण्यावाचून लेखकाला गत्यंतर नाही. नयनाचं जन्मरहस्य उघड झाल्यामुळे तिचं आणि शेखरचं लग्न होत नाही हे ठरलं. आणि उल्हास हा एक विवाहित डँबिस मनुष्य असल्यामुळे त्याचं आणि शैलाचं लग्न होत नाही हेहि ठरलं. यानंतर नवीन असं ठरवायचं काही राहिलंच नाही.

त्यामुळे नाटकाच्या तिसऱ्या अंकाचा बहुतेक भाग चर्वितचर्वणासारखा वाटतो.

उल्हास शैलाकडे परत येतो व तिला सांगतो की, ‘ माझी बायको सात दिवसापूर्वी मेली, आता मी तुझ्याशी लग्न करायला तयार आहे. ’ त्याच्या स्वार्थी दुष्टपणाची किळस आल्यामुळे शैला त्याला सांगते, ‘ तुझ्याशी लग्न करण्यापेक्षा मी दगडावर डोकं आपटून प्राण देईन. ’ उल्हास त्वेषानं निघून जातो. अत्र्यांच्या साऱ्याच पात्रांना ‘ त्वेषानं निघून जाण्याची ’ सवय आहे. शेखर दारू पीत आणि गाणं म्हणत प्रवेश करतो. त्याचा आणि शैलाचा संवाद होतो. इतक्यात नयना प्रवेश करते. वास्तविक तिचा आता रंगभूमीवर प्रवेश होण्याचं काहीच कारण नाही. कारण ती दुसऱ्या अंकात निघून गेली होती ती जीव द्यायसाठी. परंतु ती म्हणे समुद्रात जीव द्यायसाठी चालली होती इतक्यात दारूनं झिंगलेल्या शेखरभोवती रस्त्यात गर्दी झालेली तिला दिसली. ते पाहून म्हणे तिच्या ‘ हृदयाचे तुकडे तुकडे झाले,’ तिचा ‘ आत्महत्येचा निश्चय पार वितळून गेला. ’ परंतु अत्र्यांची ही नयना अशी चमत्कारिक की, शेखरची अवस्था पाहिल्यावर ती गर्दीतून घुसून त्याला धरीत नाही. ती म्हणे ‘ घरी निघून जाते आणि रात्रभर रडत बसते ’! आणि आता रडणं संपवून शेखरला दारू पिण्यापासून परावृत्त करण्यासाठी त्याच्या घरी आलेली असते !

बरं, आता तरी त्याच्याकडे आल्यावर ती काय करते ? तर ‘ कर मनाचा निश्चय ! फोडून टाक हा ग्लास ’ असं त्याला सांगते. शेखर झिंगलेल्या अवस्थेत असल्यामुळे वाटेल ते बडबडतो. तुझ्यावर माझं मुळीच प्रेम नाही म्हणून सांगतो. इतक्या बाचाबाचीनंतर शेखरचा उद्धार करण्याचा विचार नयना सोडून देते, आणि शेखरला सांगते काय तर ‘ तुला पशु होऊन जगात जगता येते, आणि मला माझ्या देहाची विटंबना करून पशूसारखं जगता येत नाही असं तुला वाटतं ? जाते–अशी जाते. जिवंत राहूनहि मरणाचा अनुभव कसा घेता येतो ते जगाला दाखविते! ’ आणि ती त्वेषानं निघून जाते ! आता यावरून बघा की तिच्या येण्याला व निघून जाण्याला काही अर्थ आहे काय? ती गेल्यावर करुणा प्रवेश करते आणि शेखरला दारू न पिण्याचा उपदेश करते. परंतु आता

या शेखरला गडकऱ्यांच्या सुधाकरानं चांगलंच पछाडलेलं आहे. तो आईला सांगतो की, 'माझ्या अंगात भयंकर आग पेटलेली आहे आणि ती विझविण्यासाठी मी सारखी दारू पिणार.' इतकं म्हणून तो धावत आत जातो. आत्रेय तंत्राप्रमाणे करूणा त्याला आडवीत नाही, किंवा त्याच्या मागोमागहि जात नाही. फक्त उभी राहते. मात्र तिनं 'बधिर नजरेनं' उभ राहिलं पाहिजे अशी नाटककाराची स्टेज डिरेक्शन आहे. शेखर जातो. शैला येते. एखाद्या स्टेशनावर ज्याप्रमाणे गाड्या येत असतात आणि सुटत असतात त्याप्रमाणे अत्र्यांच्या रंगभूमीवर पात्रांची ये–जा वेळापत्रकावाचून चालू असते. शैला येते आणि काय करते? तर घरातून निघून जाण्याचा निश्चय आईला सांगते. वास्तविक दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी तिच्या आईनं कधी नव्हे असं धैर्य आणि आवेश दाखवून 'शैला या घरातून जाणार नाही' असं विश्रामला बजावलेलं असतं आणि शैलाला मिठी मारलेली असते. हा पूर्वसंबंध लक्षात घेता – आणि विषेशत: शैलाला घराबाहेर काढण्याची कोणतीहि नवी हालचाल विश्रामनं केलेली नसतांना! – शैलानं एकदम 'चलो घराबाहेर' अशी घोषणा करण्याचं काय कारण? आणि तिनं अशी घोषणा केली तरी तिच्या आईनं ती मानावी याला तरी काय कारण? काहीच नाही! परंतु ईश्वराच्या इच्छेप्रमाणेच नाटककाराच्या इच्छेपुढे इलाज नाही हेच खरं!

शैला घरातून निघून जाते. करुणा अर्थात्च जागच्या जागी उभी राहते. या वेळेस तिनं 'भ्रमिष्टासारखं इकडे तिकडे पहावं' अशी नाटककाराची आज्ञा आहे. नंतर विश्राम येतो. ज्यात कथानक किंचित्ही पुढे सरकत नाही असा सात पानांचा संवाद नवरा–बायकोत होतो. 'स्त्री ही पुरुषाची दासी नसून देवता आहे हे मला आज कळलं' असं म्हणून विश्राम करुणेचे पाय धरतो, आणि 'पुण्यप्रभाव' नाटकात 'मेला तो वृंदावन, तुझ्यापुढे तुझा दिनार आहे,' असं वसुंधरेला सांगणाऱ्या वृन्दावनाप्रमाणे तो सांगतो, 'कालचा विश्राम मेला. उद्याचा विश्राम जगाला निराळा दिसेल.' इतक्यात उल्हास विश्रामच्या घरावर जप्ती–वारंट घेऊन बेलीफासकट येतो. इतकं झाल्यावर करुणा माडीवर जाते आणि खिडकीवाटे रस्त्यावर उडी टाकून मरते. लोक तिचं निश्चेष्ट

शरीर घेऊन प्रवेश करतात. 'माझ्या संसाराची लक्ष्मी मला टाकून गेली' असा हंबरडा पश्चात्तापदग्ध विश्राम फोडतो व तिच्या प्रेताला कवटाळायला धावतो. परंतु दारू पिऊन पिऊन अंगाची आग विझवायला आत गेलेला शेखर एकदम प्रगट होतो आणि बापाला बजावतो, 'बाजूला व्हा. सबंध आयुष्यभर जो हात माझ्या आईच्या अंगाला लावला नाही तो तुमचा पापी हात या शेवटच्या क्षणी तिच्या शरीराला लावून तिचं पावित्र्य विटाळू नका.' मग करुणेच्या अंगावर मान टाकून तो 'आई' असा हंबरडा फोडतो. पडदा पडतो, नाटक खलास होतं !

कथानकाचा हा सारांश वाचताना त्यातील प्रसंगांची तर्कशून्यता आणि स्वभावदर्शनाचा अफाटपणा वाचकांच्या लक्षात आला असेलच. म्हणून त्यांची चर्चा मी करीतच नाही. एकच नवा विचार करण्याची वाचकाना विनंति करतो. तो विचार असा की, नाटकाच्या प्रस्तावनेत जी प्रतिज्ञा अत्र्यांनी केली आहे ती प्रत्यक्ष नाटकात त्यांनी कितीशी पार पाडली आहे ? त्यांच्या नाटकातली पात्रं कितीशी प्रातिनिधिक आहेत ? 'संक्रमणकालातील महाराष्ट्रीय समाजाच्या संसाराचं' हे चित्र कितीसं यथातथ्य आहे ? ह्या प्रश्नाची नकारात्मक उत्तरं द्यावी लागतील. फार तर अत्र्यांनी एका संसाराचं चित्र काढलं आहे, एवढंच म्हणता येईल. हिंदु समाजाच्या घराघरातून सुशिक्षित प्रौढ कुमारिकांची जी समस्या उभी आहे ती अत्र्यांनी या नाटकात रंगविली आहे असं बिलकुल वाटत नाही. इब्सेनचा हवाला देऊन अत्रे प्रस्तावनेत म्हणतात की, 'प्रश्न विचारण्याचं काम नाटककाराचं आहे, उत्तरं प्रेक्षकांनी द्यायची असतात.' परंतु हे कबूल करूनहि असं म्हटलंच पाहिजे की नाटककार जो प्रश्न उभा करतो तो खरोखरच समाजापुढचा आहे असं तर वाटलं पाहिजे ना ? ज्या नाटकात तो प्रश्न उभा केला असेल त्यात सामाजिक परिस्थितीचं प्रामाणिक प्रतिबिंब पडलेलं असावयास हवं ना ? 'उद्यांचा संसार' या नाटकात कोठल्या समाजाचं प्रामाणिक प्रतिबिंब आपल्याला दिसतं ? उठल्यासुटल्या जीव द्यायला निघणारी, पुन्हा परत येणारी, दारू पीत सुटणारी, खिडकीतून उड्या टाकणारी स्त्री-पुरुष मंडळी हिंदु समाजातल्या किती घरात आपल्याला दिसतील ? 'उद्यांचा संसार' हे नाटक नाट्यशास्त्राच्या कसोटीनं तर अगदी हिणकस ठरतंच, परंतु त्याला

प्रातिनिधिक सामाजिक नाटकदेखील म्हणणं शक्य नाही. ते एक अपवादात्मक संसारचित्र आहे येवढंच !

' उद्यांचा संसार ' नंतर अकरा वर्षांनी अत्र्यांनी आपलं तिसरं गंभीर नाटक १९४६ मध्ये लिहलं. त्याचं नाव ' जग काय म्हणेल ?'. या नाटकाच्या नायिकेचं नाव उल्का. नाटकातल्या वेळोवेळीच्या उल्लेखावरून असं दिसतं की, ही लहानपणी फार तेजस्वी होती. ' खोखो खेळणारी, लाठी फिरवणारी, विहरीत उड्या मारणारी, मुलींचा पुढाकार घेणारी, संप करणारी, अखेर कायदेभंगाच्या चळवळीत सहा महिन्याची सक्त मजुरीची शिक्षा भोगून आलेली ' ही उल्का तुरुंगातून सुटून यायला आणि दिवाकर नावाचा तरुण तिला भेटायला एकच गाठ पडली. त्याच्या बाँबगोळयांच्या व दहशतवादाच्या गोष्टी ऐकून त्याच्यावर तिचं प्रेम बसलं व त्याच्याशी तिनं लग्न केलं. ' पण लग्न झालं मात्र, तेव्हापासून त्याच्या तोंडून क्रांतीचं किंवा राजकारणाचं एक अक्षरदेखील तिनं कधी ऐकलं नाही. तिला एकसारख्या धमक्या द्यावयाच्या आणि माराची दहशत द्यावयाची एवढाच काय तो दहशतवाद त्यानं सात वर्षं सतत तिला दाखविला. या दहशतवादाच्या जोडीला त्यानं अनेक व्यसनं घरात आणली. सारांश, सात वर्षात उल्केच्या ' गुणांची, सुखाची व शरीराची तिच्या नवऱ्यानं माती करून टाकली ! ' पण मग एके दिवशी तिच्या ओळखीचे एक डॉक्टर व त्यांच्या ओळखीचे प्रकाश नावाचे एक उदयोन्मुख नाटककार उल्काकडे आले व तिला म्हणाले, " इस्पितळाच्या मदतीसाठी नाटकं करणारी एक संस्था आम्ही काढणार आहोत. त्या संस्थेच्या पहिल्या नाटकात तुम्ही काम करा ! " उल्केला त्यांचं म्हणणं पटलं नाही. तिनं ते कधीच कबूलहि केलं नसतं. परंतु चमत्कार असा झाला की बरोबर त्याच वेळी उल्केला तिच्या नवऱ्याचा बेइमानीपणा तिची मैत्रीण वर्षा हिच्याकडून कळला. त्यानं म्हणे तिला प्रेमपत्रं लिहिली होती ! हे कळल्याबरोबर ज्या उल्केनं चार दोन दिवस नव्हे तर सात वर्षं नवऱ्याच्या व्यसनीपणाच्या व बदफैली-पणाच्या बाबतीत आपल्या डोळयावर कातडं ओढून घेतलं होतं ती आज-पर्यंत पिसाळली नव्हती अशी पिसाळली, व तिनं ' आपल्या अंगच्या कलेचा व प्रतिभेचा ' विकास करण्यासाठी नवऱ्याची इच्छा धुडकावून लावण्याचं

ठरविलं. ती नटी झाली !

मात्र तिनं नटीचा पेशा पत्करला तरी घर सोडलं नव्हतं. तिचं नटी होणं नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या अखेरीस घडलेलं आहे, पण तिचं घर सोडून जाणं तिसऱ्या अंकाच्या म्हणजे एकंदर नाटकाच्या अखेरीस नाटक-कर्त्यानं घडवून आणलं आहे. उल्का प्रकाशच्या नाटकात काम करूं लागल्यापासून अवघ्या तीन महिन्यातच नायिका व अभिनेत्री म्हणून तिचा जिकडे तिकडे नावलौकिक झाला. तिची ही रंगभूमीची सेवा आणि आत्म-विकासाचं कार्य चालू असतांना दिवाकारानं तिला विरोध केल्याचा अगर त्रास दिल्याचा उल्लेख नाटकात कुठेंहि नाही. यावरून सहाजिकच असा तर्क करावा लागतो की, नवऱ्याचा हुकूम न मानण्याचं आणि सात वर्षं दडपण्यात आलेले आपल्या अंगचे अलौकिक गुण जगाला दाखवून स्त्रीस्वातंत्र्याचं निशाण फडकविण्याचं जे कार्य उल्केला करायचं होतं ते अबाधितपणे, व्ययस्थित, सुरळीत, दिवाकराची पत्नी म्हणून त्याच्या घरात राहून सतत तीन महिने – म्हणजे नव्वद दिवस आणि नव्वद रात्री – पार पडलं होतं. त्यासाठी तिनं आता घराबाहेरच पडलं पाहिजे असा काही प्रसंग तिच्या नवऱ्यानं आणला नव्हता. तिची धाकटी तान्ही मुलगी नाटकाच्या सुरुवातीपासून फिट्सनी आजारी होती. परंतु या बाईची नाट्यकलेची निष्ठा व उपासना अशी जबरदस्त, की 'घटकेत काय होईल नियम नाही' अशा प्रकारे आजारी असलेल्या मुलीला घरातल्या गड्याकडे सोपवून ती प्रकाशच्या पहिल्या नाटकात काम करीत होती, व त्यानं लिहिलेल्या दुसऱ्या नाटकाच्या तालमीनाहि हजर रहात होती. इतकंच नव्हे, तर एकदा रात्री बेबीला नुकतीच भयंकर फिट येऊन गेलेली असतांना तिला खोलीतल्या पाळण्यात निजवून बाहेरच्या दिवाणखान्यात तिनं प्रकाशबरोबर त्याच्या आगामी नाटकातला चांगला पाऊण तास लांबीचा 'लव्ह सीन' केला. या 'लव्ह सीन'मध्ये उल्का प्रकाशच्या गळ्यात गळा घालणार इतक्यात आत निजविलेल्या बेबीला फिट आली, व तीच अखेरची ठरली. उल्केच्या खांद्यावर तिचा प्राण गेला. मुलगी मेलेली पाहून दिवाकराला दुःखाचा व संतापाचा झटका आला. उल्का व प्रकाश यांना तो म्हणाला, 'तुम्ही दोघांनी माझी मुलगी ठार

मारलीत. आता मलाहि विष देऊन असंच ठार करा, आणि मग जन्मभर गळ्यात गळा घालून नाटकं करीत बसा.' मात्र हे सांगितल्यावर तो घरात राहिला नाही; त्या दोघांना शिव्या देत 'तोंड पाहणार नाही तुमचं' असं सांगून तो चालता झाला. म्हणजे बायकोऐवजी नवऱ्याचाच 'घराबाहेर' झाला!

पण नाटककाराला तर उल्केला घराबाहेर काढायचं आहे, तेव्हां दुसऱ्या अंकाच्या अखेरीस घराबाहेर पडलेल्या दिवाकराला त्यानं तिसऱ्या अंकात पुन्हा घरात खेचून आणलं आहे. मात्र तो आता पुन्हा घरात येतो तो दारूनं बेहोष होऊन व एका हलकट बाईला बरोबर घेऊन येतो. इतकं झाल्यावर मात्र उल्का घराबाहेर पडून प्रकाशकडे राहावयास जायचं ठरविते. ती निघालेली पाहताच दिवाकर तिच्यावर उसळतो. तिला धमक्या देतो, खून पाडीन म्हणतो, काठीनं बडवायलादेखील निघतो. पण उल्का पुन्हा एकदा नवरेशाही, भांडवलशाही, स्त्रियांची गुलामगिरी, जागृत झालेल्या नव्या स्त्रीची नवशक्ति इत्यादि गोष्टींवर मोठाली व्याख्यानं झोडते आणि मी या घरातून जाणारच असं बजावते. दिवाकर तिला विचारतो, 'तुझं प्रकाशवर प्रेम आहे का? बोल.' परंतु बोलूनचालून राष्ट्राची सेवा करण्यास —म्हणजे ज्यात 'जय हिंद' वगैरे आरोळ्या आहेत अशा नाटकातून काम करण्यास—धडाडीनं निघालेली, जागृत झालेली एक तेजस्वी स्त्रीच ती! ती काय नवऱ्याच्या प्रश्नाला डरणार? 'बोल, तुझं प्रकाशवर प्रेम आहे की नाही?' असं नवऱ्यानं विचारताच ती म्हणते, 'शंका वाटते की काय तुम्हांला?' यावर तिचा नवरा म्हणतो, 'अरेरे, नाही ऐकवत मला हे!' ती सांगते, 'ऐकवत नसेल तर बांगड्या भरा.' ही हमरीतुमरी कळसाला पोहोचते तोच उल्केचा बाप दीनानाथ त्या ठिकाणी दाखल होतो. मग या म्हाताऱ्यापुढे दिवाकर आणि उल्का आपापल्या कैफियती मांडतात. आणि हे गृहस्थ किसानांचे पुढारी असल्यामुळेच की काय अखेर निर्णय देतात की, उल्केनं घराबाहेर पडावं हेच उत्तम! उल्का घराबाहेर जाणार म्हणजे कुठे जाणार? तर प्रकाशकडे! कोणत्या नात्यानं? बायको म्हणून की प्रेयसी म्हणून! एकंदर नाटकाचा रोख पाहिला — विशेषत: दुसऱ्या अंकातला उल्का व प्रकाश यांचा भरगच्च 'लव्ह सीन' आणि

'माझं प्रकाशवर प्रेम आहे,' अशी उल्केनं तिसऱ्या अंकात नवऱ्याजवळ दिलेली कबुली या दोन गोष्टी लक्षात घेतल्या – तर वाचकांचा साहजिकच कयास होतो, की उल्का जी घराबाहेर पडणार ती प्रकाशच्या घरी यापुढे त्याच्यावर प्रेम करीत बसण्यासाठी जाणार. परंतु असं घडण्याऐवजी नाटकाच्या अखेरीस एक एक अकल्पितच प्रसंग घडतो. उल्काची मैत्रीण वर्षा हिच्याशी आपण लग्न करणार आहोत असं प्रकाश सांगतो, व ते ऐकताच उल्केचा बाप आशीर्वाद देतो, 'शाबास, वीरपुत्रा ! जवाहरलाल नेहरूंसारखे, नेताजी सुभाषचन्द्र बोससारखे वीरपुत्र तुमच्या दोघांच्या पोटी जन्माला येवोत !'

परंतु एवढा आशीर्वाद दिल्यावर टाळी पडेल अशी या किसानांच्या पुढाऱ्याला खात्री नाही. म्हणून लगेच उल्केकडे वळून तो आशीर्वाद देतो, 'जा, घराघरातून, शेताशेतातून, गावागावातून, शहराशहरातून, गिरण्यागिरण्यामधून, कारखान्यातून स्फूर्तीची गाणी गा ! पोवाडे म्हणा ! क्रांतीची नाटकं करून दाखवा ! जनतेला खडबडून जागे करा ! पारतंत्र्याचे पाश तोडून टाका ! आणि चाळीस कोटींचा हा प्रचंड देश जिवंत करा ! जय हिंद ! जय हिंद ! ! जय हिंद ! ! !'

या ठिकाणी मात्र टाळी पडेल अशी नाटककर्त्याला खात्री वाटली व म्हणून त्यानं नाटकाचा शेवटचा पडदा पाडला !

'जग काय म्हणल ?' या अत्र्यांच्या नव्या नाटकाचा सारांश फक्त नायिका उल्का या एकाच पात्राच्या अनुषंगानं मी सांगितला आहे. कारण हे नाटक म्हणजे उल्केची गोष्ट आहे. या पात्राच्या निमित्तानं जुलमी नवऱ्याची हुकुमशाही पार आभाळात उडवून देऊन घराबाहेर पडा, असा संदेश लेखकाला द्यावयाचा आहे. संदेश काही वाईट नाही. अगदी मराठी वाङमयातसुद्धा अत्रे तो प्रथमच देत आहेत अशातलाहि भाग नाही. परंतु अत्र्यांच्या या नाटकातून हा संदेश पुरोगामी विचाराच्या माणसांना तरी पटावा अशा प्रकारे निघाला असता तर तो स्वागतार्ह व परिणामकारक ठरला असता ! परंतु यासाठी नाटक फार व्यवस्थित लिहिलं जायला हवं होतं, आणि विशेषतः नाटकाची नायिका उल्का हिच्याबद्दल वाचकांना व प्रेक्षकांना कमालीची सहनुभूति नाटकाच्या आरंभापासून शेवटपर्यंत

वाटेल अशी दक्षता घेऊन मोठ्या कौशल्यानं तिचं स्वभावचित्र अत्र्यांनी रंगवायला हवं होतं. परंतु अशी दक्षता अत्र्यानी काडीमात्र घेतलेली नाही. त्यांचं उल्केचं पात्र हजार प्रकारच्या विसंगतीनी भरलेलं असल्यामुळे चिकित्सक मनाला पटत नाही. तिचं दुःख खरं वाटत नाही. तिची अडचण बिनतोड वाटत नाही. आणि त्यामुळे तिनं केलेलं बंड कोणाच्याहि मनाला पटणंच शक्य नाही. ते नाटकी आणि बेगडी वाटतं. उल्का हे पात्रच संभाव्य वाटत नाही.

दिवाकराशी लग्न करताना त्याच्या बाँबगोळ्याच्या थापांना ती भाळली असं ती सांगते. परंतु दिवाकर तर स्वतः तिसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी सांगतो, की लग्नाच्या आधी तो एका हलकट बाईच्या नादी लागला होता, त्या बाईनं त्याला उल्लू बनविलं होतं, तिनं त्याला भलभलती व्यसनं लावली होती, आणि रेसचाहि नाद लावला होता. जो मनुष्य अशा तऱ्हेनं एका हलकट बाईच्या नादांत राहून रेसच्या व्यसनात मग्न होता त्याची आणि राजकारणाच्या चळवळीत मग्न असणाऱ्या उल्केसारख्या मुलीची गाठ पडावी हेच मुळी अशक्य आहे, पडली तरी त्यांची ओळख वाढणं शक्य नाही, आणि वाढली तरी त्याच्या दारूबाज तोंडातल्या बाँबगोळ्यांच्या थापा पेपरमिटाच्या गोळ्यांप्रमाणे या मुलीनं चघळून खऱ्या मानाव्या हे शक्य नाही. पण नाटककाराच्या सोईसाठी आपण गृहीत धरूं की दिवाकराच्या दहशतवादाच्या थापा उल्केला खऱ्या वाटल्या व म्हणून तिनं त्याच्याशी लग्न केलं. पण तीच आपल्या तोंडानं सांगते की लग्न झाल्या दिवसापासून दिवाकराच्या तोंडून राजकारणाचा एकहि शब्द तिनं कधी ऐकला नाही. त्याचा व्यसनीपणा व बदफैलीपणा मात्र तिच्या नजरेस येऊ लागला. मग प्रश्न असा उत्पन्न होतो की, जर उल्का अगदी जातिवंत तेजस्वी वाघीण होती, 'जळती आग आहे ती, सहजासहजी कुणाला पचायची नाही' असं तिचं वर्णन जर तिचा बाप करतो, तर दिवाकराच्या घरात सात वर्षं ती राहिली कशी? घराबाहेर पडण्याचा विधि तिच्यासारख्या मुलीनं सात दिवसातच करायला हवा होता, आणि जुलमी नवरेशाही अटम बाँबनं आकाशात उडवून द्यायचा पराक्रम जगाला दाखवायला हवा होता. परंतु ही वाघीण अशी काही गोगलगाय बनली की

नवऱ्याचा बदफैलीपणा उघडचा डोळचांनी पहात त्याची चूल फुंकीत ती तब्बल सात वर्षं राहिली ! इतकंच नव्हे तर तिला दोन मुलंसुद्धा झाली ! उल्का स्वत:च आपली मैत्रीण वर्षा हिला सांगते, 'आभाळातील उल्का जमिनीवर कोसळली आणि मातीत मिळाली.' वाक्य ठीक आहे. परंतु तिला अशा प्रकारे मातीत मिळविण्यापूर्वी तिचा नवरा दिवाकर याचा राहो, परंतु तिचा जनक जो नाटककार त्याचा हात थोडा तरी कचरायचा होता ! उल्का नावाची एक अत्यंत तेजस्वी मुलगी होती, व पशुतुल्य नवऱ्याबरोबर तिनं सात वर्षं मुकाटचानं संसार केला होता, हे या नाटकाचं गृहीत कृत्यच मुळी– म्हणजे पार्श्वभूमीच शुद्ध वेडेपणाची वाटते. अर्थात् यातून लेखकानं निर्माण केलेला नाटचप्रसंग खोटचा कोल्हाटउडीसारखा वाटतो.

नवऱ्याची हुकुमशाही धाब्यावर बसवून नाटकात जाण्याचं उल्का ठरविते ते काय म्हणून, तर दोन गोष्टी घडतात म्हणून. एक ही की डॉक्टर व प्रकाश तिला नाटकात काम करण्याचा आग्रह करतात, आणि दुसरी ही की आपली मैत्रीण वर्षा हिला आपल्या नवऱ्यानं प्रेमपत्रं लिहून भंडावून सोडलं होतं हे तिला वर्षाकडून कळतं. परंतु लेखकानं जो भडका उडविला आहे त्याला या दोन गोष्टींची दारू मुळीच पुरेशी नाही. आपला नवरा एक अत्यंत सच्चरित्र गृहस्थ आहे अशा भ्रमात राहून उल्कानं त्याच्या नवरे-पणाच्या अधिकाराखाली सात वर्षं काढली असं अत्र्यांनी दाखविलं असतं तर या दोन गोष्टींनी तिचे डोळे एकदम उघडले हे म्हणणं कदाचित् पटलं असतं. परंतु तशातली मुळीच स्थिति नाही. दिवाकराचा व्यसनीपणा व बदफैलीपणा या गोष्टी एखाद्या रहस्यासारख्या उल्केला अज्ञात नव्हत्या. त्या तिला पूर्ण माहीत होत्या. इतकंच नव्हे तर त्या नरकातून व जुलमातून बाहेर पडण्यासाठी उल्केची सारखी धडपड चालली होती असं काही नाटककर्ता आम्हाला सांगत नाही. उलट त्याचं सांगणं असं, की उल्का अगदी पुरती गोगलगाय बनली होती. दिवाकराबरोबरचं आयुष्य सात वर्षं कंठून तिनं पत्करलं होतं. तिचा बाप मारे सांगतो की, 'जळती आग आहे ही. सहजासहजी कुणाला पचायची नाही.' पण दिवाकरानं ती सहजासहजी नुसती पचविली नव्हती, तर तिची पार थंड राखुंडी करून टाकली होती. अशा स्थितीत नुसत्या प्रेमपत्रांचा पुरावा हाती आल्यावर उल्का एकदम

उसळून प्रज्वलित झाली व तिनं बंड पुकारलं हे खरं वाटणार कसं ? हेहि खरं वाटत नाही ! आणि ज्या निगरगट्ट दिवाकरानं तिच्यादेखत सतत सात वर्षं बदफैलीपणाचा चौफेर कार्यक्रम चालविला होता तो केवळ प्रेमपत्राचा मुद्देमाल तिच्या हाती आलेला पाहतांच गांगरून जातो व तिच्या पाया पडायलादेखील तयार होतो हेहि पटत नाही !

बरं, उल्केची रंगभूमीची सेवा तरी अशी असायला हवी होती की तिच्याबद्दल कौतुक वाटावं. या बाईची तान्ही मुलगी फिटस्नी आजारी असते. 'दुखणं साधंसुधं नाही. घटकेत काय होईल हे सांगता येत नाही' असं उल्काच आपल्या तोंडानं सांगते. आणि असं असूनहि ही माउली सतत तीन महिने आजारी मुलीला गड्याच्या स्वाधीन करून रंगभूमीवर खुशाल नाचत असते. इतकंच काय, ती आजारी मुलगी केव्हा मरेल त्याचा नेम नसताना–आणि ती मरतेच–तिला खुशाल पाळण्यात टाकून ती प्रकाशला म्हणते, की नव्या नाटकातला आपला प्रवेश होऊन जाऊं द्या ! आणि हा प्रवेशहि असा की ज्यात उल्केला (म्हणजे नाटकातल्या 'प्रेमा' नावाच्या विवाहित स्त्रीला) नवऱ्याला टाकून माझ्याबरोबर पळून चल असा प्रकाश (नाटकातला 'जीवन') आग्रह करतो, व दोघंजण अगदी लयला-मजनू छापाच्या इष्काच्या गोष्टी बोलून एकमेकाच्या गळचात गळे घालायला तयार होतात !

अशा आचरट, अफाट व निर्घृण बाईच्या नाटचसेवेची प्रशंसा तर कुणी करणं शक्यच नाही, परंतु तिच्याबद्दल साधी सहानुभूतीदेखील वाटणं शक्य नाही. असल्या बायकांच्या गृहत्यागावाचून मराठी रंगभूमीची प्रगति अडलीच असेल तर ती रंगभूमि मेली तरी हरकत नाही असंच मनात येतं. 'जग काय म्हणेल ?' नाटकाच्या दुसऱ्या अंकातला हा तालमीचा प्रसंग वाचतांना कुणाच्याहि तोंडून असेच उद्गार निघतील की असल्या बायका घरात राहतो म्हणाल्या तरी बाहेर काढल्या पाहिजेत !

आपल्या या नाटकाच्या प्रस्तावनेत अत्र्यांनी गडकऱ्यांच्या सिंधूचा उल्लेख केला आहे, व असा दावा मांडला आहे की आपली उल्का म्हणजे गडकऱ्यांच्या सिंधूचं पूर्ण उत्क्रांत असं चित्र आहे. हे विधान फार धाडसाचं वाटतं. कारण मार्मिक व समंजस वाचकांनी सिंधू व उल्का या दोन पात्रांची तुलना

केली तर त्यांचा असाच निर्णय पडेल की, बायकांनी नवऱ्याला सोडून खुशाल घराबाहेर पडावं हा संदेश सिंधूचं चित्र पाहतांनाच– गडकऱ्यांचा तसा उद्देश असो वा नसो–मनावर ठसतो. अत्र्यांच्या उल्केत ते सामर्थ्य नाही, ती लायकी नाही, असंच जग म्हणेल !

अत्र्यांच्या तीन गंभीर नाटकांचा आतापर्यंत मी विचार केला. तो करताना जी पद्धति मी अंगिकारली तिच्यामुळे त्या त्या नाटकाच्या कथानकाबरोबर त्यांतील गुणदोषहि उघड झाले असतील. ही तीन गंभीर नाटकं सोडली तर अत्र्यांची बाकीची नाटकं केवळ करमणुकीसाठी लिहिलेली आणि विनोदी आहेत. अत्रे त्यांना ' नाटकं ' म्हणतात, परंतु ती आहेत ' प्रहसनं.' अत्र्यांच्या नाटचक्षेत्रातील कामगिरीचं मूल्यमापन या आठ प्रहसनांवरूनच करावं लागेल. 'मी महाराष्ट्राला प्रथम हंसायला शिकविलं' असा हास्यास्पद दावा अत्रे आत्मप्रौढीच्या भरात कधी कधी करतात. हा दावा कोण कसा मान्य करणार ? या महाराष्ट्रात अत्र्यांचा अवतार होण्याच्या आधी किती तरी वर्षांपासून वाचकांना हंसविणारे मराठी लेखक होऊन गेले होते, आणि महाराष्ट्र हंसत होता. अत्र्यांच्या काळाला अगदी खेटून असलेल्या आधीच्या पिढीतहि कोल्हटकर, गडकरी आणि माधवराव जोशी होऊन गेले होते. इतकंच काय, अत्र्यांच्या नाटकातली कित्येक पात्रं आणि कित्येक विनोदी प्रसंग गडकरी व माधवराव जोशी यांच्या नाटकातून उचललेले आहेत. तेव्हा महाराष्ट्राला प्रथम हंसायला शिकविणारे अत्रे खचित नव्हेत. तथापि मराठी रंगभूमीला अत्र्यांनी खास देणगी कोणती दिली, या प्रश्नाला ' त्यांची प्रहसनं ' असंच उत्तर द्यायला हवं. परंतु या आठ प्रहसनापैकी एकेक घेऊन त्याचं पृथक्करण करण्याचा माझा हेतु नाही. त्या सर्व प्रहसनांबद्दल काही सामान्य विचार या लेखात मी मांडणार आहे. परंतु ते इतक्यात नव्हे. थोडचा अवकाशानं.

प्रथम अत्र्यांच्या एकंदर नाटचलेखनासंबंधी जो मुद्दा मला उपस्थित करावासा वाटतो तो हा, की सामाजिक क्रांति घडवून आणण्यासाठी, राष्ट्राला जागृत करण्यासाठी अत्र्यांनी कितीसं नाटचलेखन केलं आहे ? कोणत्याहि कलाकृतीची पारख फक्त कलेच्या कसोटीवर झाली पाहिजे असं आग्रहानं प्रतिपादिणारा मी आहे. अर्थात्

अत्र्यांच्या नाटकांची किंमत ठरविताना हा मुद्दा मी उपस्थित करू नये. केला नसताच. परंतु अलीकडे अलीकडे अत्रे वेळी अवेळी असं गर्जून सांगूं लागले आहेत, की 'लेखकानं क्रांति करण्यासाठी आपली लेखणी चालविली पाहिजे.' कादंबऱ्या, नाटकं, इत्यादीच्या साहाय्यानं क्रांतीचं कार्य फार अल्प घडतं असं माझं स्वतःचं मत आहे. ललित साहित्य म्हणजे क्रांतीची खरी कारक शक्ति नसून फक्त क्रांतीला उपकारक होणारी शक्ति आहे, आणि क्रांति घडवून आणण्याचं सामर्थ्य आपल्या अंगात आहे अशा खोटया भ्रमात ललित लेखकानं राहू नये, अशी माझी समजूत आहे. परंतु अलीकडे अत्रे याच्या उलट मत तावातावानं आणि आत्रेय पद्धतीनं प्रतिपादीत असतात. म्हणून त्यांच्या नाटचलेखनाचं मूल्यमापन करताना त्यांच्या या नव्या मताच्या कसोटीवर ते घासून पाहिले पाहिजे.

खरी गोष्ट अशी की, आपल्या पहिल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत अत्रे लिहितात, 'कोण त्याहि तत्त्वाचा खल करण्यासाठी अगर सामाजिक किंवा राजकीय अन्याय वेशीवर टांगण्यासाठी म्हणून हे नाटक मी लिहिले नाही. प्रेक्षकांचे केवळ विनोदपूर्वक मनोरंजन करणे एवढाच हेतु मी माझ्या डोळ्यांपुढे ठेवला आहे.' म्हणजे क्रांतीसाठी कला, जागृतीसाठी कला, इत्यादि घोषणा १९३३ साली अत्र्यांच्या गावीदेखील नव्हत्या. केवळ करमणूक करण्यासाठी लिहिण्याचा हा संकल्प अत्र्यांनी सोडला तेव्हा गांधींच्या चळवळीचं दुसरं आंदोलन देशात सुरू होतं. अत्रे नाटकांवर नाटकं लिहीत होते तेव्हां दुसरं महायुद्ध पेटलं होतं. भारताच्या स्वातंत्र्याचा लढा चालू होता. बेचाळीसची चळवळहि त्यातून निघाली. क्रांति घडवून आणणाऱ्या ललित साहित्याची आज नसेल एवढी मोठी गरज त्या काळात होती. परंतु नाटचकला क्रांतिकारक असायला हवी, राष्ट्रीय असायला हवी या मताचे अत्रे त्या वेळेस पुरस्कर्ते नव्हते. आताशा मात्र त्या मताचा त्यांना फार पुळका आलेला आहे. म्हणून दोन प्रश्न उपस्थित करणंच भाग आहे. एक प्रश्न असा, की सामाजिक उत्थापनाचा आणि क्रांतीचा हेतु मनाशी बाळगून अत्र्यांनी किती आणि कोणती नाटकं लिहिली ? आणि दुसरा प्रश्न असा की जी सुधारणा घडवून आणण्याचा संकल्प अत्र्यांनी नाटक लिहिताना सोडला ती त्यांच्या नाटकामुळे घडून आल्याचा काही पुरावा अत्रे स्वतः देऊ

शकतील काय ?

पहिल्या प्रश्नाचं उत्तर असं, की या बाबतीत अत्र्यांची प्रहसनं तर बाजूलाच ठेवली पाहिजेत. बोलून चालून लोकांना हंसविण्यासाठी अत्र्यांनी ती लिहिली. मग उरली तीनच नाटकं. या तीन नाटकात कोणत्या सामाजिक सुधारणेवर अगर क्रांतीवर अत्र्यांनी नेम धरला होता ? या प्रश्नाचं उत्तर देतांना अत्र्यांची त्रेधा उडेल. आणि प्रत्यक्ष सुधारणा अगर क्रांति घडवून आणण्याचं कार्य अत्र्यांच्या कोणत्या नाटकानं किती प्रमाणात केलं – या प्रश्नाचं उत्तर द्यायची वेळ अत्र्यांच्यावर आली तर त्यांची भलतीच त्रेधा उडेल. 'जग काय म्हणेल ?' या त्यांच्या नाटकातील नायिका उल्का हिचा बाप नाटकाच्या अखेरीस तिला सांगतो, 'जा, घराघरातून, शेताशेतांतून, गावागावातून, शहराशहरातून गिरण्यागिरण्यामधून कारखान्यातून स्फूर्तीची गाणी गा! पोवाडे म्हणा ! क्रांतीची नाटकं करून दाखवा ! जनतेला खडबडून जागे करा ! ' उल्काच्या बापाच्या मुखातून बाहेर पडलेला हा आत्रेय संदेश ऐकल्यानंतर किती तरुण मुली देशाचं पारतंत्र्य संपविण्यासाठी क्रांतीची गाणी आणि पोवाडे म्हणत सुटल्या ? का अत्र्यांचा असा दावा आहे की, १९४७ च्या ऑगस्टमधे भारत स्वतंत्र झाला त्याचं खरं कारण हे की १९४६ साली अत्र्यांचं 'जग काय म्हणेल ? ' हे नाटक बाहेर पडलं होतं, आणि काही थोडेच प्रयोग झाल्यावर ते जरी बंद पडलं तरी त्यातला अखेरचा संदेश महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यात घुमला होता ?

'घराबाहेर' 'उद्याचा संसार' आणि 'जग काय म्हणेल' एवढी तीनच अत्र्यांची हेतुप्रधान गंभीर नाटकं. 'घराबाहेर' मध्ये निर्मला घराबाहेर पडते आणि घरात परत येते, 'उद्याच्या संसार' मध्ये प्रेमभंग झालेला शेखर दारू प्यायला लागतो, नयना जीव द्यायला निघते, शैला घरातून बाहेर पडते, आणि बॅरिस्टर विश्रामची बायको करुणा खिडकीतून उडी टाकून जीव देते. 'जग काय म्हणेल' या नाटकात उल्काचा पागल नवरा दिवाकर दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी घराबाहेर पडतो, पुन्हा दारूनं बेहोष होऊन एका हलकट बाईला घेऊन घरात येतो, आणि मग उल्काच बाहेर पडते, व 'क्रांतीची गाणी गा, पोवाडे म्हणा, जनतेला

खडबडून जागे करा ' असा आशीर्वाद तिचा बाप तिला देतो. म्हणजे नवराबाकोनं, नवऱ्यानं किंवा मुलाबाळांनी बाहेर पडण्यासाठी घराच्या दारांची फटाफट उघडझाप करण्यापलीकडे अत्र्यांच्या नाटकात कोणत्याहि समाजसुधारणेचा उल्लेख नाही. राजकीय क्रांतीची गोष्ट तर दूरच राहिली! कलावंतांनी केवळ कलेसाठी नव्हे तर राष्ट्राच्या अभ्युदयासाठी लेखणी चालवावी या मताचा फैलाव अत्रे अलीकडेच करू लागले आहेत. त्यांचं मत बदललं याबद्दल त्यांच्याशी भांडण नाही. माणसाची मतं बदलतात. अत्र्यांची तर फारच बदलतात. परंतु मत बदलल्यावर आचारहि त्याप्रमाणे बदलायला हवा. म्हणून विचारणं भाग आहे, की राष्ट्रासाठी कला राबवावी या मताची नवी टोपी डोक्याला घातल्यावर तरी अत्र्यांनी त्या मताला शोभेलसं काही साहित्य निर्माण केलं आहे काय ? देशापुढची चालू काळाची एक तरी समस्या नाटकासाठी निवडली आहे काय ? त्यांच्या ज्या नव्या नाटकाची थोडी थोडी जाहिरात होत आहे त्याचं नांव आहे ' उंटाचे पिल्लू,' आणि त्याचं वर्णन केलं जात आहे बेफाम विनोदी म्हणून. म्हणजे प्रत्यक्ष कृति आणि संकल्प या दोन्ही दृष्टींनी कलेसाठी नव्हे तर जागृतीसाठी आणि क्रांतीसाठी कला राबवावी या नव्या घोषणेला शोभेलसं अत्र्यांच्या नाट्यसहित्यांत काही नाही. लोकांची ढोंगं उघड करण्याच्या गोष्टी अत्रे नेहमी बोलत असतात. क्रांतिकारक राष्ट्रीय वाङ्मयाच्या प्रेमाचं त्यांचं ढोंग कुणी उघड करायचं ?

खरी गोष्ट अशी आहे की एखाद्या सामाजिक, धार्मिक अगर राजकीय प्रश्नाच्या बाबतीत समाजाला जागृत करण्याची अत्र्यांना चुकून इच्छा झाली तरी तिच्या पूर्ततेसाठी एक यशस्वी नाटक लिहिणं त्यांना शक्य नाही. त्यांच्या लेखणीत ती ताकद नाही. त्यांच्या प्रतिभेला ते झेपायचं नाही. त्यांची प्रवृत्ति निराळी आहे. त्यांच्या कल्पकतेची आणि लेखनाची प्रकृति निराळी आहे. जागृतिकारक आणि क्रांतिकारक नाट्य तर राहोच, साधं गंभीर नाट्य लिहिण्याचं देखील अत्र्यांना जमत नाही हे त्यांच्या तीन नाटकावरून आपण पाहिलंच. त्यांची तिन्ही गंभीर नाटकं सपशेल बिघडलेली आहेत. ते गणपतीची मूर्ति घडवायला म्हणून बसतात आणि तयार होतं माकड! तेव्हा गणपति तयार करण्याच्या फंदात न पडता

त्यांनी माकडं तयार करण्याचाच साधा संकल्प मनाशी ठेवावा हे उत्तम. बेफाम विनोदी नाटकाची प्रसूतीच अत्र्यांच्या प्रतिभेच्या कुशीला जमण्यासारखी आहे.

नुसतं 'विनोदी' एवढ्या शब्दावर संतुष्ट न राहता 'बेफाम विनोदी' किंवा 'चिक्कार विनोदी' अशा काही शब्दांनी स्वतःच्या विनोदी नाटकांचं वर्णन अत्रे स्वतःच करतात ही फार चांगली गोष्ट आहे. कारण त्यांच्या विनोदी नाटकांचे गुणदोष तपासून त्यांच्या किंमतीचा निर्णय देणारा जाणता टीकाकार जे म्हणेल तेच अत्रे स्वतः म्हणत आहेत. फरक इतकाच, की अत्र्यांची नाटकं बेफाम विनोदी आहेत हे विधान टीकाकार करील ते दूषण देण्याच्या हेतूनं, आणि अत्र्यांना मात्र ते भूषण वाटतं. गंभीर नाट्य निर्माण करण्याची अत्र्यांच्या अंगी शून्य ताकद आहे. परंतु प्रहसन लिहिण्यात तरी त्यांच्या हातून काही विशेष पराक्रम घडला आहे काय? त्यांची आठ प्रहसनं सरस उतरली आहेत काय? या प्रश्नाचा विचार करतांना असं म्हणावं लागतं, की ज्याचं कथानक पक्क्या बांधणीचं आहे, ज्यातल्या पात्रांचं स्वभावदर्शन रेखीव आहे, असं एकहि प्रहसन अत्र्यांनी लिहिलेलं नाही. प्रहसन लिहिणाराला अतिशयोक्तीची परवानगी असते. विनोदनिर्मितीसाठी काही सवलती त्याला दिलेल्या असतात. परंतु नाटककारापेक्षा जे अधिक स्वातंत्र्य प्रहसनकाराला मिळतं ते या ठिकाणी संपतं. यापलीकडे त्याला स्वैरपणा करता येत नाही. परंतु निर्भेळ स्वैरपणा हाच मुळी – आणि ह्रा एकच – अत्र्यांच्या लेखणीचा गुण. ज्यात स्वैरता मुळीदेखील चालत नाही अशा गंभीर नाटकांच्या लेखनातदेखील अत्र्यांना आपला स्वैरपणा आवरता आला नाही, व त्यामुळे ती गंभीर नाटकं बिघडून हास्यास्पद झाली. मग ज्यात स्वैरपणा थोडासा चालतो ती प्रहसनं लिहिताना 'थोडासा' हा महत्त्वाचा शब्द गाळून 'स्वैरपणा चालतो' एवढंच सूत्र अत्र्यांनी लक्षात घेतलं आणि अंमलांत आणलं तर त्यात नवल ते कोणतं?

विनोदी व्यक्तींचे निरनिराळे नमुने डोळ्यापुढे आणण्याचं अत्र्यांचं कौशल्य अवश्य मान्य केलं पाहिजे. लग्नासाठी आतुर झालेला ब्रह्मचारी,

नमस्कारांचं वेड घेतलेला रावबहाद्दुर, काव्यानं वेडा झालेला कवि, बायकामागून बायका करीत सुटलेला म्हातारा, अशी अनेकविध गमतीदार पात्रं त्यांच्या प्रहसनसृष्टीत भेटतात. असल्या पात्रांच्या निर्मितीच्या बाबतीत त्यांनी नेहमीच मौलिकपणा दाखविला आहे असं मात्र नाही. गडकऱ्यांची आणि माधवराव जोशांची उसनवारी त्यांनी पुष्कळ केली आहे. 'लग्नाच्या बेडी' तला त्यांचा अवधूत म्हणजे गडकऱ्यांच्या देहूची चक्क नक्कल आहे. त्याच नाटकातील गोकर्ण आणि गार्गी म्हणजे तर 'प्रेमसंन्यासा'तील गोकुळ आणि मथुरा यांच्या सरळ आवृत्त्या आहेत. बुरखे, मद्रासी अय्या, शिकवणीचे मास्तर, गवई, इत्यादि साहित्यहि जुन्या बाजारातलंच आहे. परंतु हे सगळं खरं असलं तरी एकेका विनोदी पात्राची कल्पना करण्यात अत्र्यांनी पुष्कळ कल्पकता दाखविली आहे यात शंका नाही. परंतु प्रहसन म्हणजे काही एकेक विनोदी पात्र नव्हे, किंवा विनोदी पात्रांचे सुटे संवाद नव्हेत. त्या सर्व पात्रांचा, प्रसंगांचा आणि संवादांचा मिळून काही एक व्यवस्थित संकलित बनाव झाला पाहिजे. आणि हीच गोष्ट नेमकी अत्र्यांना मुळीच साधत नाही! त्यांच्या विनोदी पात्रांचे संवाद सुटे आणि स्वतंत्र ऐकले तर ते गंमतीदार वाटतात. ते ऐकणाराची भरपूर करमणूकहि होते. परंतु ती पात्रं एकत्र का आली त्याला काही कारण नसतं, आणि रंगभूमीवर ती बडबड का करतात त्यालाहि काही हेतु नसतो. त्यामुळे कुशलतेनं विणलेलं कथानक तयार होण्याऐवजी ओबडधोबड गोधडी तयार होते. प्रवासानिमित्त आगगाडीच्या डब्यात एकत्र जमलेल्या उतारूंनी धांगडधिंगा करावा, तोंडाला येईल ते बोलावं, आचरटपणा करून सबंध डबा डोक्यावर घ्यावा, म्हणजे तो प्रकार पाहणाराला जे काही वाटत असेल तेच अत्र्यांची प्रहसनं पाहताना वाटतं. त्या प्रकारानं कुणाची करमणूक होईल, कुणाला ते प्रकार बघवणार नाहीत. ज्या वृत्तीचा प्रेक्षक असेल तशी प्रतिक्रिया होईल. बहुसंख्य प्रेक्षक करमणूक झाली असं म्हणतील हे कबूल केलं पाहिजे. आणि बरोबर यातच अत्र्यांच्या प्रहसनांच्या लोकप्रियतेचं रहस्य आहे.

अत्र्यांच्या प्रहसनांचं सामर्थ्य त्यांच्या विषयात नाही, कथानकात नाही, प्रसंगाच्या मनोहर गुंफणीत नाही, रेखीव चित्ताकर्षक स्वभावदर्शनात नाही.

त्यांच्या प्रहसनाचं आकर्षण अगर सामर्थ्य एकच ! – विनोद. आणि तोदेखील उच्च प्रतीचा, मोहक, संयमित, सहानुभूतीच्या ओलाव्यानं मृदु आणि सहृदय वाटणारा विनोद नव्हे, तर बेफाम विनोद ! बाष्कळपणा, आचरटपणा आणि बीभत्सता व अश्लीलता यांच्या सरहद्दीवर वारंवार फेरफटका करणारा विनोद !

अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाचं मूल्यमापन हे असं आहे. मी प्रारंभीच म्हटलं की अत्रे योगायोगानं नाटककार बनले, त्यांचं पहिलंच नाटक लोकप्रिय झालं, ते नाटकामागून नाटकं लिहीत सुटले, या गोष्टी केवळ इतिहास म्हणून महत्त्वाच्या नाहीत, तर या गोष्टींनी अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाचे गुणावगुण ठरले व त्या लेखनाचं भविष्यहि ठरलं. अत्र्यांचं पहिलंच नाटक ‘ साष्टांग नमस्कार ’ ज्या कारणांनी लोकप्रिय झालं ती कारणं पाहण्यासारखी आहेत. अत्र्यांचं पहिलं नाटक रंगभूमीवर आलं त्या वेळी मराठी रंगभूमीच्या नव्या स्थित्यंतरासाठी परिस्थिति पिकलेली होती. खाडिलकर निवृत्त झाले होते, गंधर्व नाटक मंडळीचा भाग्यसूर्य अस्तरेषेवर टेकला होता, केशवराव भोसले दिवंगत झाले होते, संगीताच्या जल्लोषावर नाट्यप्रयोगाची चलती होण्याचा काळ संपुष्टात येत होता. पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटकांचा आस्वाद अपचन होईपर्यंत प्रेक्षकांनी घेतला होता व ते रुचिपालटासाठी उत्सुक झाले होते. वरेरकरांची सामाजिक नाटकं संगीत रंगभूमीवर येऊन लोकप्रिय ठरली होती, आणि माधवराव जोशांच्या विनोदी नाटकांनी लोकांच्या अभिरुचीला एक नवं वळण लावलं होतं. या पार्श्वभूमीवर अत्र्यांचं पहिलं नाटक लोकांपुढे आलं.

वरेरकरांची नाटकं सामाजिक होती, परंतु विनोद हा काही त्यांचा प्रधान गुण नव्हता. आपल्या नित्याच्या जीवनातले प्रसंग नाटककारानं रंगविले आहेत याबद्दलचा आनंद वरेरकरांची वास्तववादी नाटकं पाहून लोक घेऊं लागले होते, त्या आनंदाच्या आस्वादाची प्रेक्षकांना सवय होऊ लागली होती, परंतु नाटक पाहताना पोट धरधरून हंसण्याची हौस भागविण्याचं सामर्थ्य वरेरकरांच्या नाटकात नव्हतं. माधवराव जोशी यांच्या ‘म्युनिसिपालिटी’ ‘विनोद’ वगैरे

नाटकांनी लोकांची ही भूक भागविली होती, परंतु त्यांच्या नाटकातील विनोदाची जात एका विवक्षित प्रेक्षकवर्गालाच आवडेल अशी होती. वरेरकरांच्या नाटकातील वैगुण्य आणि जोशांच्या नाटकातील वैगुण्य ही दोन्ही ज्यात भरून निघतील अशा जातीचं नाटक लोकांना हवं होतं. बरोबर हीच गोष्ट अत्र्यांच्या पहिल्याच नाटकानं केली, आणि त्यामुळे त्या नाटकाचे इतर गुणावगुण पहात बसण्याच्या फंदात न पडता लोकांनी त्या नाटकाचं प्रचंड स्वागत केलं.

वरेरकरांच्या सामाजिक नाटकात वकील होते, डॉक्टर होते, मास्तर होते, प्रेक्षकांना नित्य परिचयाची वाटणारी पात्रं होती, परंतु ती नाटकं पाहतांना प्रेक्षकांच्या हंसण्याखिदळण्याची हौस भागत नव्हती. माधवराव जोशांच्या नाटकात ती हौस भागत होती, परंतु ती भागवून घेतांना आपण आपल्या उंच पातळीवरून खाली उतरलो आहोत अशी सुशिक्षित समाजाला शरम वाटण्यासारखी होती. जोशांच्या नाटकात विनोद होता, अगदी भरपूर होता. परंतु ग्राम्यपणा, अश्लीलपणा, बीभत्सपणा हे त्याचे स्थायी भाव होते. सूचकता, सभ्यता, आणि संयम यांच्या प्रांतात जोशांचा विनोद चुकून एखादे वेळेस वावरला तर वावरत होता. 'गजकर्ण खाजविता मजा आला' असल्या गलिच्छ पदांवर व त्या पदांच्या गायनाच्या वेळी होणाऱ्या बीभत्स अभिनयावर जोशांच्या नाटकांची लोकप्रियता आधारलेली होती. समाजातल्या ढोंगावर कोरडे ओढण्याच्या एकाच कसोटीनं पाहिलं तर अत्र्यांना कधीच साधला नाही असा भयंकर विखारी उपहास जोशांना साधला होता अशी कबुली स्वतः अत्र्यांनादेखील द्यावी लगेल. जोशांच्या 'म्युनिसिपालिटी' नाटकाला बांधेसूद कथानकाचं स्वरूप किंचित्‌देखील नाही. केवळ योगायोगानं प्रवासानिमित्त एकत्र आलेल्या आगगाडीच्या डब्यातल्या माणसांप्रमाणेच त्यांच्या नाटकातली पात्रं वाटतात. नाट्यकृतीच्या ठिकाणी आवश्यक असलेले इतर गुणहि या नाटकात नाहीत. परंतु उपहास इतका ठासून भरलेला आहे की स्थानिक स्वराज्याचं स्वरूप लोकांनी किती किळसवाणं करून टाकलेलं आहे व म्युनिसिपालिटीतील प्रत्येक व्यक्ति मतलबीपणानं किती बरबटलेली आहे,

याचं इतकं सुंदर वर्णन हजार पानांच्या निबंधातदेखील करता आलं नसतं. परंतु नाटकातला उपहास जळजळीत असावा यासाठी तो ग्राम्य असायलाच हवा असं नाही, हे अवधान जोशांनी ठेवलं नाही. सभ्यतेची मर्यादा न सोडता तीव्र उपरोध साधण्याची ताकद त्यांच्या लेखणीत नव्हती, असं वाटल्यास म्हणा. परंतु अत्र्यांच्या विनोदापेक्षा जोशांचा विनोद जळत्या उपरोधानं अधिक भरलेला होता हे जसं खरं, त्याचप्रमाणे हेहि खरं की जोशांच्या नाटकातील विनोद सुशिक्षित सभ्यांच्या अभिरुचीला सोसण्यासारखा नव्हता. जोशांच्या नाटकांचा तोंडवळा नाटकापेक्षा तमाशासारखाच अधिक होता. जे तमाशासारखं नाही, परंतु जे केवळ दोन घटकांच्या करमणुकीसाठी लिहिलेलं संपूर्ण विनोदी आहे, असं नाटक लोकांना हवं होतं. त्या वेळची नेमकी ही गरज अत्र्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' नाटकानं भागविली. ते एकदम लोकप्रिय झाले.

पहिल्या तडाख्याला मिळालेल्या या लोकप्रियतेचे दोन दुष्परिणाम झाले. एक असा की अत्रे विनोदाच्या आहारी अधिकाधिक गेले. प्रेक्षकांना हसविणं हे एकच साध्य त्यांनी नजरेपुढे ठेवलं. साधनांची शुचिता त्यांनी नजरेआड केली. त्यांचा संयम उत्तरोत्तर सुटत गेला. ग्राम्य अश्लीलतेत ते अधिकाधिक रंगू लागले. त्यांच्या या वृत्तीचा कळस 'पराचा कावळा' या प्रहसनात झालेला दिसतो. दुसरा दुष्परिणाम याहूनहि अधिक भयंकर होता. तो असा की ताबडतोब मिळालेल्या लोकप्रियतेमुळे अत्रे नाटका-मागून नाटकं लिहूं लागले. लोकप्रियतेचा कोरा चेक वटविण्यासाठी नाटकं लिहिण्याच्या घाईत नाट्यशास्त्राचा व्यवस्थित अभ्यास करण्याची फुरसद त्यांना मिळाली नाही. त्या अभ्यासाचं महत्त्व त्यांनी कधी ओळखलंच नाही. निदान तशा खोल अभ्यासाच्या खुणा त्यांच्या नाटकात आढळत नाहीत कथानकाचा पेचदारपणा, स्वभावदर्शनातील रेखीवपणा, इत्यादि बाबतीत अत्र्यांची प्रगति झाली नाही. ज्या ठिकाणी त्यांनी 'साष्टांग नमस्कार' घातला त्याच ठिकाणी 'मी उभा आहे' मध्ये ते उभे असलेले दिसतात! त्यांच्या पहिल्या नाटकाचे जे गुणावगुण तेच त्यांच्या अखेरच्या नाटकाचे गुणावगुण! आपल्या विनोदी कोटयांनी लोक खदखदून हंसतात एवढं कळल्यावर केवळ विनोदाच्या भांडवलावरच व्यापार करण्याचं त्यांनी ठरवलं.

त्यांनी जी तीन गंभीर नाटकं लिहिली त्या नाटकांनी एकच गोष्ट सिद्ध केली ती ही, की नाट्याचा हा प्रकार त्यांना कधी साधणार नाही, विनोदाखेरीज दुसरं कोणतंहि भांडवल त्यांच्याजवळ नाही. आणि मग दारू घेणाऱ्या माणसाला डोस अपुरा वाटूं लागतो आणि वाढवावा लागतो त्याचप्रमाणे त्यांच्या विनोदात उच्छृंखलपणा, ग्राम्यपणा आणि अश्लीलपणा यांचं प्रमाण वाढूं लागलं. सारा संयम सोडून घाईघाईनं नाटकं लिहावयाची एवढंच भान अत्र्यांना उरलं. त्यामुळे त्यांच्या सर्व नाट्यलेखनावर ' सुचेल ते ठोका ' या ब्रीदाचा छाप पडलेला दिसतो.

या छापांतून अत्र्यांच्या नाटकातील पद्यरचनादेखील सुटू नये ही फार खेदाची गोष्ट म्हणावी लागेल. वास्तविक नाटककार म्हणून प्रसिद्धि मिळविण्याच्या आधी कवि म्हणून अत्र्यांची कीर्ति झालेली होती. त्यांच्या अंगी चांगलं कवित्व निःसंशय आहे. परंतु त्यांच्या नाटकातील पद्यांवरून त्या कवित्वाचा प्रत्यय मुळीच येण्यासारखा नाही. त्यांची पदं अगदीच सुमार दर्जाची आहेत. जे खाडिलकर कवि नव्हते त्यांनी कित्येक उत्तम पदं करावीत, व जे गडकरी आणि जे अत्रे कवित्वासाठी प्रसिद्ध होते त्यांच्या नाटकांत एकहि सुंदर पद नसावं हा मोठाच चमत्कार म्हणावा लागतो. परंतु तो आहे खरा. अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाबद्दल आणखी एक चमत्कार वाटतो तो हा, की सुंदर लाडिक शृंगाराचे प्रवेश लिहिण्याचं खाडिलकरांचं कसब गडकऱ्यांप्रमाणेच अत्र्यांनाहि कधी साधलं नाही. गडकऱ्यांहून अत्र्यांचं चरित्र भिन्न असून, त्यात रंगढंग होऊन गेले असूनहि गोड, प्रासादिक, गुदगुल्या करणारा एकहि शृंगारिक प्रवेश अत्र्यांना लिहिता आला नाही, हा एक मोठाच चमत्कार म्हणावा लागेल !

सारांश, नाट्यक्षेत्रातली अत्र्यांची कामगिरी एवढीच की एका विवक्षित काळातली प्रेक्षकांची भूक त्यानी भागविली, ज्या दिवसात मराठी रंगभूमीला उतरती कळा येऊ लागली होती अशा दिवसात त्यांनी ती काही काळ जिवंत ठेवली, अगदी नव्या थाटाची हास्यकारक प्रहसनं त्यांनी लिहिली, आणि मराठी रंगभूमीचा कलता डोलारा काही काळ सावरून धरला. परंतु यापलीकडे कोणत्याहि महत्त्वाच्या कामगिरीवर अत्र्यांना हक्क

सांगता येणार नाही. किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी अशांच्या पंक्तीत अत्र्यांना केवळ थट्टेचा प्रकार म्हणूनच बसता येईल. अक्षर वाङ्मयात जिची गणना होईल अशी अत्र्यांची एकही नाट्यकृति नाही. अत्र्यांनी आपल्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीची एक तात्कालिक गरज भागविली, परंतु ती भागविताना तात्कालिकाच्या पलीकडे त्यांनी कधी पाहिलंच नाही. त्यामुळे त्यांच्या सगळ्या नाट्यलेखनाला तात्कालिक स्वरूप आलं. त्यांच्या नाटकांचं आकर्षण त्या त्या वेळेस मोठं होतं; परंतु ते त्या त्या वेळेपुरतंच होतं. ते जितकं मोठं होतं तितकंच ते कालांतरानं संपणारं होतं. मराठी साहित्यातील अमर आणि अक्षर भाग निश्चित होईल तेव्हा तात्कालिकाच्या चाळणीतून खाली गळून पडलेली अत्र्यांची नाटकं कितीशी विचारात घेतली जातील याबद्दल मोठीच शंका आहे.

झुंझारराव

(हंस : दिवाळी अंक १९५२)

‘ झुंझारराव ’ नाटकाचा पहिला प्रयोग मी पाहिला त्याला सुमारे चाळीस वर्षं झाली. त्या प्रयोगात झुंझाररावाची भूमिका गणपतराव जोश्यानी केली होती. त्या वेळेस मी मॅट्रिकच्या वर्गात असेन. शेक्सपिअरचं एकहि नाटक मूळ इंग्रजीत मी वाचलेलं नव्हतं, नाटकाच्या प्रयोगाचं यथातथ्य रसग्रहण करण्याची कुवत माझ्या ठिकाणी नव्हती. नाटकाच्या काही प्रवेशातली गणपतराव जोश्यांच्या तोंडची अंगावर शहारे उठविणारी काही वाक्यं, एवढ्याच त्या वयात पाहिलेल्या प्रयोगाच्या माझ्या आठवणी !

त्यानंतर १९१२ साली ‘ मॅथीसन लँग ’ नावाचा विख्यात इंग्रजी नट आपली कंपनी घेऊन इकडे आला, व शेक्सपिअरच्या प्रमुख नाटकांचे संपूर्ण प्रयोग त्यानं मुंबईच्या (त्या वेळेस नुकत्याच तयार झालेल्या) रॉयल ऑपेरा हाउसमध्ये केले. त्या वेळेस ‘ ऑथेल्लो ’चा इंग्रजी प्रयोग मी पाहिला. तो पहाण्याच्या वेळेस मी शेक्सपिअरची मुख्य नाटकं मूळ इंग्रजीतून वाचली होती. त्यांवरील टीकावाङ्‌मयाशीहि माझा थोडासा परिचय झालेला होता. नाट्यप्रयोगातील सौंदर्य ओळखण्याची थोडीशी पात्रता माझ्या ठिकाणी आली होती.

गणपतराव जोश्यांच्या मृत्यूनंतर ‘ झुंझारराव ’ नाटकाचा मराठी रंगभूमीवरुन जवळजवळ अस्तच झाला. ‘ हॅम्लेट ’ नाटकाचे प्रयोग काही धंदेवाईक नाटकमंडळ्या, हौशी क्लब, किंवा कॉलेजचे विद्यार्थी करीत राहिले. परंतु ‘ झुंझारराव ’चे प्रयोग बंद झाले. निदान माझ्या पहाण्यात तरी ते नाटक पुन्हा आलं नाही. दहा वर्षांपूर्वीपासून मराठी रंगभूमीच्या

पुनरुद्धाराची चळवळ निघाली. परंतु त्या चळवळीला जे स्वरूप आलं ते असं, की जणुं जुन्या नटांकडून जुन्या देखाव्यांनिशी, इतकंच नव्हे तर जुन्या चिरगुटांनिशी, जुन्या नाटकांचे प्रयोग करवून सामान्य जनतेच्या भाविकपणाचा चेक वटविण्यापलीकडे त्या चळवळीच्या पुरस्कर्त्यांचा दुसरा काही हेतु नव्हताच! ज्या जुन्या नाटकांचा जीर्णोद्धार झाला तीदेखील बहुतांशी त्यातील संगीतासाठीच निवडली गेली. जुन्या गद्य नाटकांचे प्रयोग झाले ते केवळ अपवादात्मकच. अशा परिस्थितीत 'झुंझारराव' नाटक पुन्हा पहावयास मिळेल अशी मला मुळीच कल्पना नव्हती. परंतु माझे मित्र नटवर्य बाबूराव पेंढारकर, श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर, स्नेहप्रभा प्रधान व त्यांचे सहकारी यांनी या नाटकाचा (एक प्रकारे नवा आणि धाडसी) 'प्रयोग' करून पाहिला, आणि महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांना तो इतका आवडला की सुमारे साठ वर्षांपूर्वी या नाटकाला जी लोकप्रियता मिळाली होती ती पुन्हा मिळाली. पुस्तकांच्या दुकानातून आणि ग्रंथालयांतूनहि दुर्मिळ होऊ लागलेल्या या मराठी नाटकाची तिसरी आवृत्ति निघण्याचा सुयोग आता आला आहे. या सुयोगाचा फायदा घेऊन या नाटकावर हा रसग्रहणात्मक लेख लिहिताना मला आनंद होत आहे.

चाळीस वर्षांपूर्वी जे नाटक मी अगदी अजाण मुग्ध वृत्तीनं पाहिलं, परंतु ज्या नाटकाविषयीचे माझे विचार उत्तरोत्तर परिपक्व होत गेले, त्या नाटकाविषयी हा लेख लिहिताना मी माझा हेतु मर्यादित करून घेत आहे. हा लेख म्हणजे या नाटकविषयीची सर्वांगीण चर्चा नव्हे. अध्यापनाच्या किंवा अध्ययनाच्या दृष्टीनं एखादा प्रबंध लिहावयास मी उद्युक्त झालो नाही. शेक्सपिअरच्या या नाटकासंबंधी सुचण्यासारखे कमीअधिक महत्त्वाचे कित्येक विचार या लेखातून मी वगळणारही आहे. या नाटकातील मुख्य आशय कोणता, तो आशय सांगण्यासाठी शेक्सपिअरनं नाट्यलेखनातील आपलं कसब कुठे, किती आणि कसं खर्चिलं आहे, ते कुठे साधलं आहे, आणि कुठे फसलं आहे, या नाट्यकृतीतली अविस्मरणीय सौंदर्याची स्थळं कोणती व दोषस्थळं कोणती, इत्यादि मुद्यांचंच फक्त विवेचन करण्याचा माझा मुख्य हेतु आहे. विद्वान पंडिताच्या अवसानानं या नाटकाचा कीस मला पाडायचा नाही. माझी भूमिका स्तुतिपाठकाची नाही; निंदकाची नाही.

शेक्सपिअरच्या मोठ्या नावानं दिपून न जाता आणि कलात्मक सौंदर्याचा आस्वाद घेण्याची जागरूकता किंचितहि ढळूं न देता या नाटकाचं मर्म ज्यांना समजून घ्यावयाचं असेल त्यांना शक्य तर साहाय्य करणं एवढाच हेतु धरून मी हा लेख लिहीत आहे.

शेक्सपिअरची जी चार शोक–नाटच विशेष महत्त्वाची आणि प्रमुख मानली जातात त्यात 'ऑथेल्लो'ची म्हणजे ' झुंझारराव ' ची गणना होते. हे नाटक शेक्सपिअरनं लिहिलं त्याला साडेतीनशे वर्षं झाली. अजूनहि त्याची कीर्ति कायम आहे. मराठी रंगभूमीवर हे नाटक १८८० साली आलं. अजूनहि त्याचे प्रयोग लोकप्रिय होतात. एवढ्या एकाच गोष्टीवरून या नाटकाचा मोठेपणा सिद्ध होतो असं म्हणता येईल. परंतु या नाटकाच्या कीर्तीला अपवाद नाही, असं समजणं मात्र चुकीचं होईल. किंबहुना शेक्सपिअरची कीर्ति तरी निरपवाद कुठे आहे ? त्याच्या कोणत्याहि नाट्यकृतीत कोणताहि दोष नाही असं प्रतिपादून त्याला देवत्व देणारे अंधभक्त जसे होऊन गेले, तसे त्याच्या सर्व नाट्यकृती तिसऱ्या दर्जाच्या निखलास टाकाऊ म्हणून त्याची रेवडी उडविणारे टीकाकारहि होऊन गेले. प्रशंसेच्या आणि निंदेच्या आहेराचा प्रसाद ' ऑथेल्लो ' नाटकाच्या वाट्यालाहि साहजिकच आलेला आहे. काही टीकाकारांच्या मतानं या नाटकाची रचना सदोष आहे, व्यक्तींचं स्वभावदर्शन चुकीचं आहे, नाटकाचा शोककारक अंत मनाची खात्री पटविणारा नसल्यामुळे जाणत्या प्रेक्षकाला रडू येण्याऐवजी नाटकातल्या मुख्य पात्रांची व ती रंगविणाऱ्या नाटककर्त्याची कीव मात्र येण्यासारखी आहे. व्हेनिस शहरातील एका प्रमुख सरदाराची अत्यंत लावण्य-संपन्न मुलगी एका काळ्याकभिन्न योद्ध्यावर त्याच्या पराक्रमाच्या हकीकती ऐकून लुब्ध होते, त्याच्याबरोबर पळून जाऊन त्याच्याशी लग्न लावते, परंतु अल्पकालातच तो योद्धा तिच्याविषयीच्या संशयानं पछाडला जाऊन अखेर तो तिचा गळा दाबून तिला ठार मारतो, एवढंच ' ऑथेल्लो ' नाटकाचं कथानक आहे असं म्हणता येईल. आणि बहुतेक जर्मन टीकाकारांचं म्हणणं असं की, या कथानकाची जी नाट्यकृति शेक्सपिअरनं तयार केली तिच्यात खऱ्या शोकनाट्यात जे गुण असावयास हवेत ते मुळीच नाहीत. शोकनाट्याची जी कसोटी सामान्यपणे मानण्यात येते ती अशी की ज्या

व्यक्तीवर दुर्धर दुःखाचा प्रसंग ओढवलेला नाटककारानं दाखविला असेल त्या व्यक्तीविषयी गाढ करुणा प्रेक्षकांना वाटली पाहिजे आणि नाटकाची अखेरी पाहिल्यावर प्रेक्षकांची अंतःकरणं एक प्रकारच्या भयानं आणि दयेनं भारावून गेली पाहिजेत. जर्मन टीकाकारांचं प्रतिपादन असं की, ही कसोटी लावून पाहिल्यास ' ऑथेल्लो ' नाटक श्रेष्ठ ठरविता येणार नाही. या नाटकातील मुख्य व्यक्ति ऑथेल्लो (झुंझारराव). या माणसाचं अखेरचं मरण पाहून अरेरे, केवढा उदात्त माणूस आणि किती अनुकंपनीय रीतीनं अखेरचं मरण त्याला आलं, असं वाटत नाही. या नाटकात शेवटच्या एकाच प्रवेशात थोडेथोडके नव्हे, चार मुडदे पडतात. (मुडदे पाडण्यात शेक्सपिअरचा अगदी हातखंडा आहे !) परंतु एकामागोमाग झपाट्यानं झालेल्या या चार हत्या पाहून प्रेक्षकांना ओक्साबोक्शी रडू येत नाही. आपल्या डोळ्यादेखत काही तरी भयानक घडलं एवढाच एक संस्कार प्रेक्षकावर होतो. खऱ्या अस्सल शोकनाट्याचा परिणाम असा नव्हे, निराळा व्हायला हवा. म्हणून या नाटकाला फार तर रुद्रनाट्य म्हणता येईल, शोकनाट्य नाही म्हणता येणार. हे भेसूर नाट्य आहे, भयानक आहे; परंतु अस्सल शोकनाट्याचे गुण यात नाहीत.

या टीकेप्रमाणेच कमालीची प्रशंसाहि या नाटकाच्या वाट्याला आलेली आहे. शेक्सपिअरच्या 'मॅकबेथ,' 'हॅम्लेट,' 'ऑथेल्लो' आणि 'किंग लियर' या चार प्रमुख शोकनाट्यात 'ऑथेलो'चा पहिला नंबर लावला पाहिजे, हे नाटक म्हणजे शेक्सपिअरच्या प्रगल्भ बुद्धीचं आणि सरावानं कमावलेल्या तंत्रकौशल्याचं एक फळ आहे, त्याच्या कथानकाची रचना, त्यातलं स्वभावरेखाटन, त्यातली कविता या सर्व गोष्टी अगदी पहिल्या दर्जाच्या असून त्यात कुठे दोष काढायला जागा म्हणून नाही, असं प्रतिपादणारे अनेक टीकाकार आहेत.

या उलटसुलट टीकांनी आपलं मन गोंधळून जाण्याचा संभव आहे. म्हणून उत्तम मार्ग हा, की अमुक टीकाकार असं म्हणतो आणि तमुक टीकाकार तसं सांगतो अशा प्रकारचे आधार घेऊन 'झुंझारराव' नाटकाकडे पहाण्याऐवजी, नाट्यशास्त्राविषयीचे सामान्य सिद्धांत तेवढे जमेस धरून या नाटकाचं काळजीपूर्वक वाचन केल्यावर त्यात आपल्याला गुणदोष

कोणते आढळतात ते आपलं आपण पहावं.

अशा प्रकारे या नाटकाकडे पहाण्याचा जे मार्मिक रसिक प्रयत्न करतील त्यांच्या मनात पहिला विचार येईल तो हा, की 'संशय' हा या नाटकाचा विषय आहे. अकारण संशय ही एक अशी भावना आहे की तिच्यातून अनेक प्रकारचे नाट्यप्रसंग निर्माण होतात. या दृष्टीनं 'हॅम्लेट,' 'झुंझारराव', खाडिलकरांचं 'सवाई माधवराव', आणि देवलांचं 'संशय–कल्लोळ' या चार नाटकातील साम्यविरोधांचा अभ्यास करण्यासारखा आहे. पहिल्या तीन नाटकात संशयाचा खेळ आहे आणि त्या खेळाचे दुर्धर परिणाम दाखविलेले आहेत. 'संशय–कल्लोळ' मध्येहि सर्व घटनांचा उगम संशयातूनच होतो, परंतु त्या घटना दारुण नसून हास्यकारक ठरतात. चारी नाटकांचा विषय संशय खरा, परंतु तो विषय रंगविण्याची 'संशय–कल्लोळ'मधली तऱ्हा निराळी, बाकीच्या तीन नाटकातली निराळी. संशय हा माणसाचा मोठा शत्रु, 'संशय खट झोटिंग महा' हाच उपदेश 'संशय–कल्लोळ' नाटकाच्या द्वारे नाटककर्त्यानं केलेला आहे; आणि 'हॅम्लेट', 'ऑथेल्लो' आणि 'सवाई माधराव' या तीन नाटकांचं तात्पर्यदेखील हेच आहे. 'संशय–कल्लोळ' मधली सारीच प्रमुख पात्रं संशयी आहेत. परंतु ती संशयानं पछाडलेली असली तरी घातपात करण्याची भाषा ती बोलत नाहीत. फाल्गुनराव, कृत्तिका, आश्विनशेट, रेवती या साऱ्या व्यक्ती एवढासा संशय घेऊन सुतानं स्वर्गाला जायला तयार आहेत; परंतु मनातला संशय खरा ठरला तर 'ठार मारीन', 'प्राण घेईन' असे त्यांचे अघोरी विचार नाहीत. त्या व्यक्ती एकमेकीवर रुसतात फुगतात, 'खाशी फजीति' उडविण्याची भाषा बोलतात, त्यामुळे स्वतःचा संशय खरा ठरविण्याच्या त्यांच्या खटपटी पाहून प्रेक्षकांना हसू येतं, आणि एकेकाचा संशय खोटा ठरल्यावर जास्तच हसू येतं.

'हॅम्लेट', 'झुंझारराव', आणि 'सवाई माधवराव' या नाटकातला संशयाचा खेळ पाहतांना मात्र प्रेक्षकाची वृत्ति फार निराळी होते. त्या संशयानं दुर्धर प्रसंग ओढवणार असं लक्षण स्पष्ट दिसतं, आणि कथानक जो जो पुढे सरकतं, नाटकाचा नायक संशयाच्या भोवऱ्यात अधिकाधिक सापडत चाल-ल्याचं जो जो प्रेक्षकाला दिसतं, तो तो त्याला भीतीचा धसका जास्त जास्त

बसतो. प्रेक्षकांना वाटतं, आपल्या जागेवर उठून उभं रहावं आणि ओरडावं, 'अरे बाबा, विनाकारण संशयात सापडू नकोस. डोकं जरा थंड ठेव आणि सत्य काय ते बघ.' 'संशय-कल्लोळ' पाहताना असं वाटत नाही. त्यातल्या चार प्रमुख पात्रांची धडपड पाहून प्रेक्षकाची करमणूक होते, आणि ती पात्रं संशयात आणखी आणखी सापडली तरी हरकत नाही असं वाटतं. ती पात्रं स्वत:ला काही इजा करून घेणार नाहीत व दुसऱ्याला करणार नाहीत, याबद्दल प्रेक्षकांची खात्री असते. चारी नाटकातली माणसं संशयांत पडलेली असतात खरी; परंतु 'संशय-कल्लोळ' मधलं संशयाचं पाणी उगीच गुडघाभर खोल आहे आणि त्या पाण्यात उगीचच तोल सुटून गटंगळ्या खाणारी माणसं बुडणार नाहीत हे स्पष्ट दितत असतं. उलट 'हॅम्लेट,' 'झुंझारराव' आणि 'सवाई माधवराव' या नाटकातला संशय एखाद्या प्रचंड डोहासारखा किंवा पुराच्या पाण्यातल्या भोवऱ्यासारखा वाटतो, आणि त्या पुरात सापडलेला माणूस स्वत:चा आणि स्वत:बरोबर इतरांचा विनाकारण नाश करून घेणार आहे, हे अगदी उघड दिसत असतं. 'संशय-कल्लोळ' नाटकाहून बाकीची तीन नाटकं भिन्न आहेत, हा मुद्दा थोड्याशा विस्तारानं मी अशासाठी मांडला की त्या भिन्नत्वामुळे त्या त्या नाटकाचं रसग्रहण आणि परीक्षण करण्याची कसोटी भिन्न समजावी लागते.

'संशय-कल्लोळ' आणि 'झुंझारराव' या दोहोंचाहि विषय एकच खरा, तात्पर्य देखील एकच खरं, परंतु गुणदोष तपासण्याची कसोटी वेगवेगळीच मानायला हवी. 'संशय-कल्लोळ' नाटकाची प्रकृति विनोदी आणि खेळकर असल्यामुळे त्यात रचनेचा ढिलेपणा क्षम्य ठरेल, कथानकातला एखादा दुवा खिळखिळा असला तरी चालेल, संशयाचं कारण क्षुल्लक असलं तरी त्याकडे दुर्लक्ष करता येईल. 'झुंझारराव' नाटक नुसतंच शोकपर्यवसायी नाही, त्याची प्रकृति अथपासून इतिपर्यंत गंभीर आहे. म्हणून रचनेचा ढिलेपणा त्यात खपणार नाही. खिळखिळा दुवा चालणार नाही. संशयाचं कारण आणि त्या कारणाचा परिणाम यातली प्रमाणबद्धता सुटलेली खपायची नाही. 'झुंझारराव' नाटकाचे गुणदोष ठरविताना हा विचार नीट लक्षात ठेवायला हवा.

शेक्सपिअरच्या 'मॅकबेथ' नाटकात खून आहे, 'ऑथेल्लो' नाटकातहि

आहे. परंतु 'मॅकबेथ' मधल्या खुनाचं कारण सत्तेचा लोभ आहे. 'झुंझारराव' मधील खून संशयानं आणि मत्सरानं झालेला आहे. त्यामुळे 'मॅकबेथ' पेक्षा 'झुंझारराव' नाटक आपल्याला अधिक जवळचं वाटणं शक्य आहे. राजमुकुटाची हाव बाळगणारं माणूस आपल्याला दूरचं वाटतं. ज्या महत्त्वाकांक्षेनं त्याचा सारासार विचार संपतो आणि अखेर हत्या करण्यास तो प्रवृत्त होतो, ती महत्त्वाकांक्षा तुम्ही–आम्ही सामान्य माणसांनी कधी अनुभविलेली नसते. त्याच्या हातून घडणारं अघोरी कृत्य आणि त्या कृत्यानंतर त्याच्या वाट्याला आलेली केविलवाणी मनःस्थिति आपल्याला भयंकर वाटते, परंतु त्या घटनाकडे पाहताना दूर अंतरावर त्या घडताहेत असं वाटतं. त्या आपल्या अंगाशी भिडू शकत नाहीत. 'झुंझारराव' नाटकाची गोष्ट वेगळी आहे. आपण कुणी झुंझाररावासारखे निधड्या छातीचे योद्धे नाही, कुणी स्त्रिया कमळजेसारख्या लावण्यसंपन्न नाहीत, परंतु नवऱ्यानं बायकोच्या इमानाबद्दल संशय घ्यावा, तो संशय दूर करण्याच्या बाबतीत बायको असहाय ठरावी, या घटना सामान्य माणसाच्या सामान्य संसारातदेखील घडण्यासारख्या आहेत. तुम्ही आम्ही संशय घेऊन बायकोचा खून नाही करणार, पण थोबाडीत खचित मारू ! ज्या मत्सराच्या आहारी झुंझारराव गेला तो मत्सराचा विकार प्रत्येकाच्या थोडा तरी परिचयाचा आहे. म्हणूनच मी म्हणतो की 'मॅकबेथ' शोकनाट्य असलं तरी ते आपल्या अंगाशी भिडत नाही, 'झुंझारराव' मात्र भिडतं.

आणि म्हणून 'संशय–कल्लोळ' व 'झुंझारराव' यांचे गुणावगुण तपासण्याच्या कसोट्या जशा निराळ्या, त्याप्रमाणेच 'मॅकबेथ' आणि 'झुंझारराव' ही दोन्ही गंभीर शोकनाट्य खरी, परंतु त्यांचं रसग्रहण करताना वापरण्याचं माप वेगवेगळं असायला हवं. सत्तेच्या लोभानं मनुष्य कितीहि अविचारी झाला तरी तो विश्वासानं झोपी गेलेल्या पाहुण्या राजाचा खून करील काय, अशी शंका आपल्याला सुचत नाही, आणि सुचली तरी आपण एवढंच उत्तर देऊ, की या बाबतीत आम्हाला काही कळत नाही. 'झुंझारराव' नाटकाचा विषय मात्र आपल्या अनुभवाच्या क्षेत्रातला आहे. कमळजेच्या इमानाचा संशय झुंझाररावानं घ्यावा हे

कितीसं तर्कशुद्ध आहे, आणि त्या संशयानं पिसाट बनून शेवटी त्यानं कमळजला ठार केली हे मनाला कितीसं पटण्यासारखं आहे, हे दोन्ही प्रश्न आपण उपस्थित करू शकतो, व त्या प्रश्नांची उत्तरं ठरविण्याची पात्रता आपल्या अंगी आहे अशी आपली समजूत असते. 'मॅकबेथ'मधील मुख्य घटनेबद्दल नाटककर्ता आपल्याला म्हणू शकेल, की या विषयातलं तुम्हाला काही गम्य नाही, गप्प बसा. 'झुंझारराव'च्या बाबतीत मात्र नाटककर्ता कितीहि मोठा असला तरी आपल्याला गप्प बसा म्हणून सांगू शकत नाही. उलट आपण त्याला म्हणू शकतो, की संशय हा विकार आमच्या परिचयाचा आहे; तो उद्भवायला कोणती कारणं सबळ ठरतात, आणि तो निर्माण झाला की माणसाच्या हातून कोणकोणत्या गोष्टी घडवून आणतो त्याचा आम्हाला अनुभव आहे. म्हणून नाटकात दाखविलेल्या घटनांची संभाव्यता तपासण्याचा अधिकार आम्हाला आहे.

'संशय-कल्लोळ' आणि 'मॅकबेथ' या दोहोपासून 'झुंझारराव' नाटक कसं भिन्न आहे ते सांगण्यातला माझा हेतु आता स्पष्ट झाला असेल. 'झुंझारराव' नाटकाची प्रकृति खेळकर नसून गंभीर असल्यामुळे त्याच्या कथानकातील दुवान् दुवा पक्क्या बांधणीचा असायला हवा अशी आपली रास्त अपेक्षा असणार; आणि 'मॅकबेथ'पेक्षा 'झुंझारराव' नाटकाचा विषय आपल्याला अधिक जवळचा आणि परिचयाचा असल्यामुळे कार्य-कारणातील प्रमाणबद्धता तपासण्याचा आपला आग्रह आणि अधिकार जास्त असेल. या दोन्ही गोष्टी लक्षात ठेवून आपण आता 'झुंझारराव' नाटकाचं रसग्रहण आणि परीक्षण करू.

या नाटकातली प्रमुख पात्रं चार. झुंझारराव, कमळजा, जाधवराव आणि सारजा. सारजेला प्रमुख पात्रांच्या रांगेत मी का बसवितो ते इतक्यात सांगत नाही, पुढे सांगेन. कदाचित् माझ्या विवेचनाच्या ओघात तिचं महत्त्व आपोआप उघड होईल; मला सांगावं लागणारच नाही. एका दृष्टीनं जाधवराव हे सगळ्यात महत्त्वाचं पात्र म्हणावं लागेल. झुंझारराव आणि कमळजा यांचं लग्न तेवढं तो घडवून आणीत नाही. पण बाकी साऱ्या गोष्टी त्याच्या कपटकारस्थानामुळे घडतात. आणि लग्न होतं ते नाटकाच्या सुरुवातीच्या आधीच. तेव्हा सबंध नाटकाचा कर्ता जाधवरावच आहे असं

म्हणायला हरकत नाही. नाटकाचा सूत्रधार तो आहे. वरवर दिसायला खलपुरुष दिसला तरी वस्तुतः तो नाटकाचा नायकच आहे. नाटकातील महत्त्वाच्या दृष्टीनं आणि अभिनयकौशल्याच्या अवकाशाच्या दृष्टीनंहि झुंझारराव आणि जाधवराव या दोन्ही भूमिकांचा मोह मोठमोठ्या नटांना पडलेला आहे, आणि कित्येक पाश्चिमात्य नटांनी या नाटकाच्या एका प्रयोगात झुंझाररावची आणि दुसऱ्याच रात्रीच्या प्रयोगात जाधवरावाची अशा दोन्ही भूमिका केल्याचे दाखले आहेत. झुंझाररावाच्या मनात संशयाचं बीज प्रथम पेरतो जाधवराव, त्याला सारखं खत–पाणी घालण्याचं काम करतो जाधवराव, आणि कमळजेला गळा दाबून ठार करण्याची कल्पना झुंझाररावाला सुचवितोहि जाधवरावच! म्हणजे नाटकातला भयानक विषवृक्ष जाधवरावानं लावलेला आहे, वाढविलेला आहे, आणि त्या विषवृक्षाला अखेर आलेली भयंकर फळंदेखील त्याच्या करणीनंच आलेली आहेत. अर्थात् नाटकाची सारी इमारत जाधवरावाचा स्वभाव आणि त्यानं रचिलेलं कपटकारस्थान अशा दुहेरी पायावर उभी आहे. हा पाया पक्का ठरला तर इमारत पक्की म्हणता येईल. उलट हा पाया कच्चा ठरला तर इमारत कितीहि कलात्मक भासली तरी ती लेचीपेची आणि पोकळ म्हणावी लागेल. हे जाणूनच या नाटकाच्या सर्व प्रशंसकांनी शेक्सपिअरचं हे खलपात्र निर्दोष, बेमालूम, आणि नमुनेदार ठरविलेलं आहे.

तसं ते आहे काय ? बघू या.

जाधवराव या पात्राची परीक्षा पाह्यची म्हणजे दोन गोष्टींची परीक्षा करायला हवी. पहिली गोष्ट म्हणजे त्याचा स्वभाव, आणि दुसरी गोष्ट त्यानं केलेलं कारस्थान. त्याच्या स्वभावातला दुष्टपणा आपल्याला पटण्यासारखा आहे काय ? म्हणजे असं की झुंझाररावाशी जे वैर त्यानं केलं, तितक्या दर्जाचं भयंकर वैर त्यानं करावं असं काही जबरदस्त कारण त्याच्या बाजूनं सांगता येण्यासारखं होतं काय ? या बाबतीत त्याच्या स्वतःच्या तोंडचे उद्‌गार हाच सगळ्यात महत्त्वाचा पुरावा हे उघड आहे; आणि तेवढाच जमेस धरून आपल्याला निर्णय घेतला पाहिजे. स्वगत भाषणांच्या इष्टानिष्टतेचा प्रश्न बाजूस ठेवून असं म्हणणं भाग आहे, की ज्या तऱ्हेची नाटकं शेक्सपिअरनं त्या जुन्या काळात लिहिली त्या तऱ्हेच्या

नाटकात स्वगत भाषणं म्हणजे नाटककाराची मोठी सोय होती. मी अमुक अमुक प्रकारचा आणि अशा स्वभावाचा माणूस आहे, मी जे करायचं योजलं आहे त्याला अमुक कारणं आहेत, आणि ते करण्यात माझा अमुक अमुक हेतु आहे, असं एखादं पात्रं दिलखुलासपणानं स्वगत भाषणात प्रेक्षकाना सांगू शकतं. 'संशयकल्लोळ' मधील अश्विनशेट, 'भावबंधना'तील घन:श्याम, 'पुण्यप्रभावा'तील वृंदावन यांच्या स्वगत भाषणांचा उपयोग नाटक-कर्त्यांनी अशा प्रकारेच केलेला आहे. 'झुंझारराव' नाटकात जाधवरावाच्या तोंडी निदान अर्धा डझन स्वगत भाषणं आहेत. त्या भाषणात त्यानं आपला स्वभाव, आपल्या दुष्टाव्याची कारणं, आपले हेतू, आपल्या पुढच्या मसलती या साऱ्या गोष्टी स्वच्छ स्पष्ट सांगितलेल्या आहेत. त्यावरून त्याच्या स्वभावाबद्दल अंदाज करता येतो तो असा की त्याला स्वत:च्या हुषारी-बद्दल मोठा अभिमान आहे. (गडकऱ्यांच्या 'घन:श्यामा'त बरोबर याच अहंकाराचं प्रतिबिंब कसं पडलेलं आहे ते पहाण्यासारखं आहे.) 'झुंझार-रावाला मी गाढवासारखा हवा तिकडे हाकीन' असं तो वरचेवर म्हणतो. आपण पक्के दगाबाज असून तमाम दुनियेला आपल्या प्रामाणिकपणाच्या भरंवशावर आपण झुलवीत ठेवलं आहे अशी त्याची खात्री आहे. माणसानं स्वत:च्या मतलबासाठी वाटेल ते करावं असं त्याचं तत्त्वज्ञान आहे. मतलब कसा साधावा हे कुणाला कळत नाही अशी त्याची समजूत आहे, आणि म्हणून तो साऱ्या लोकांना मूर्ख आणि आचरट समजतो. स्वत:च्या स्वभावाचं जाधवरावानं जे वारंवार वर्णन केलं आहे त्याचा सारांश असा आहे. 'मी बाहेर वेगळा, आत वेगळा' असं स्वत:च्या स्वभाववैशिष्ट्याचं सारच एके ठिकाणी त्याच्या तोंडी नाटककर्त्यानं घातलं आहे.

इतक्या स्वच्छ शब्दात एखादं स्वभावचित्र रेखाटलं गेल्यानंतर मग त्याबद्दल संशय कुठे राहिला, असं सहाजिकच वाटण्यासारखं आहे. परंतु आपण असं वाटू देता उपयोगी नाही. कादंबरी आणि नाटक यांच्या बाबतीत– नाटकाच्या बाबतीत विशेषच– सर्वमान्य समजला जाणारा टीकाशास्त्रातील एक सिद्धांत असा आहे, की अमक्या पात्राचा स्वभाव अमुक तऱ्हेचा एवढा नुसता शाब्दिक हवाला उपयोगाचा नाही. त्याला बळकटी देणाऱ्या कृती त्या पात्राकडून घडल्या पाहिजेत. आणि

घडल्या पाहिजेत त्या प्रेक्षकांच्या डोळ्यासमोर. या सिद्धांताच्या कसोटीवर जाधवरावाची स्वतःच्या स्वभावाबद्दलची साक्ष तपासून पाहू लागलं की ती साक्ष कोलमडून पडते. तो स्वतःला अतिहुषार समजत असेल. परंतु त्याच्या असामान्य अक्कलहुषारीचा पडताळा नाटकात कुठेच येत नाही. ज्याप्रमाणे गडकऱ्यांच्या 'घनःश्याम'ची स्वतःच्या हुषारीची बढाई तेवढी ऐकून घ्यावी, त्या बढाईला साजेशी त्याची एकहि कृति 'भावबंधन' नाटकात नाही, उलट त्याच्या अकलेची दिवाळखोरी मात्र तो ज्या ज्या युक्त्या करतो त्यावरून उघड होते, त्याप्रमाणेच शेक्सपिअरच्या या जाधवरावाची गत आहे. झुंझाररावाला संशयानं घेरण्यासाठी जे कारस्थान तो करतो, ते कपटाचं आणि दुष्ट म्हणता येईल. परंतु असामान्य कल्पकतेनं घडवून आणलेला बेमालूम बनाव असं त्याचं वर्णन करता येणार नाही. त्याच्या कारस्थानाच्या जाळ्याला अनुकूल योगायोगाची इतकी ठिगळं आहेत, की ती ठिगळं वजा केल्यास जाळं म्हणून काही शिल्लक राहील की नाही शंका आहे.

बिचाऱ्या निरपराध कमळजेचा या नाटकात खरा घात होतो तो झुंझाररावानं प्रेमाची पहिली भेट म्हणून तिला दिलेला रुमाल तिनं पिलाजीरावाला दिला अशी झुंझाररावाची खात्री पटते म्हणून. आपल्या बायकोला दिलेला रुमाल दुसऱ्या पुरुषाच्या हाती गेलेला आढळणं हा तिच्या छिनालपणाचा निर्णायक पुरावा झुंझाररावानं मानावा ही गोष्ट फारशी तर्काला पटण्यासारखी नाही. एका टीकाकारानं तर असा विनोद केला आहे की 'ऑथेल्लो' नाटकात लोकांनी शिकावं असं काही तात्पर्य शेक्सपिअरनं सांगितलं असेल तर ते एवढंच की बायकोच्या हातून रुमाल सहज गळून पडला तर तो उचलून तिच्या हाती परत देण्याचं दाक्षिण्य नवऱ्यानं विसरू नये? त्याहूनहि पुढे जाऊन असं म्हणता येईल की नवऱ्यांनी बायकांना भेटीदाखल रुमाल देऊंच नये! हा विनोद आपण सोडून देऊ. त्यातला अधिक महत्वाचा अभिप्राय मात्र लक्षात घेऊ. तो हा की, कमळजेचा रुमाल नाहीसा होणं, तो सारजेनं उचलून घेणं, तो तिनं नवऱ्याला देणं व त्याला दिल्याची गोष्ट अखेरपर्यंत गुप्त ठेवणं, जाधवरावानं तो पिलाजीरावाच्या घरात तो नसताना नेऊन ठेवणं, पिलाजीरावानं तो आपल्या

रखेलीला देणं, तिनं त्याला तो परत देणं व ती परत देत असताना तो झुंझाररावाच्या दृष्टीस पडणं– हे सारे शुद्ध योगायोग आहेत. यात जाधवरावाची अलौकिक अक्कलहुषारी कोठेदेखील दिसत नाही. झुंझाररावानं त्या हरवलेल्या रुमालासाठी एवढा जीव पाखडावा की नाही हा प्रश्न त्याच्या स्वभाववैशिष्टयाचा आहे. एक हातरुमाल तो काय आणि त्याचा गळफास तो आपल्या बायकोच्या नरड्याला लावतो काय, अशी टीका कित्येक पंडितांनी केलेली आहे. ती अगदीच दुर्लक्षित करण्यासारखी नाही. 'संशय–कल्लोळ'मधील तसबिरीची कल्पना मनाला अधिक सुसंगत वाटते हेदेखील खरं. परंतु शेक्सपिअरच्या बाजूनं दोन गोष्टी सांगता येतील. एक गोष्ट अशी की, माणसाला एकदा संशयानं पछाडलं की अगदी क्षुल्लक वाटणाऱ्या गोष्टींना तो महत्त्व देऊ लागतो, या न्यायाला अनुसरून झुंजाररावानं रुमालाकडे पाहिलं असेल. आणि दुसरी गोष्ट अशी की, रुमाल पिलाजीरावाच्या हाती दिसल्याबरोबर आपल्या प्राणाहूनहि प्रिय अशा पत्नीला व्याभिचारिणी ठरविणारा झुंझारराव म्हणजे एक अक्कलशून्य नंदीबैलच म्हणावा लागेल, या आक्षेपाला चटकन् असं उत्तर देण्यासारखं आहे की, होय, शेक्सपिअरचा झुंझारराव केवढाहि मोठा योद्धा असला तरी विचारशीलता आणि अक्कल या बाबतीत तो नंदीबैल होता असंच शेक्सपिअरला दाखवायचं होतं.

हातरुमालाचं हे प्रकरण ढिलं आणि गबाळं आहे असं मी म्हणतो, ते झुंझारराव या पात्राच्या दृष्टीनं नव्हे, तर जाधवराव या पात्राच्या दृष्टीनं. रुमाल हरवला आणि पिलाजीरावाच्या हाती दिसला याचा अर्थ झुंझाररावानं कोणता घ्यावा व या प्रश्नापेक्षा त्या एकंदर प्रकरणात जाधवरावाची हुषारी कितीशी दिसते हा प्रश्न अधिक महत्त्वाचा आहे. त्या प्रकरणातला एकेक दुवा नीट तपासला की जाधवरावाची अपूर्व अक्कल कुठेच दिसत नाही. योगायोगाची मेहेरबानी तेवढी दिसते. यातला एक योगायोग जरी चुकला असता तरी जाधवरावाचा सारा व्यूह कोलमडून पडला असता, आणि एकंदर नाटकाची अखेरी झाली तशी झाली नसती. या नाटकात जे घडलं ते जाधवरावानं आपल्या लोकोत्तर बुद्धीच्या बळावर घडवून आणलं असं म्हणणं धाडसाचं ठरेल.

जाधवरावाची हुषारी कबूल केलीच पाहिजे असं या नाटकात त्याचं एकहि कृत्य नाही. त्याचा डाव अगदी चिरेबंद, बिनचुक नाही. हुकुमाची पानं चोरून घेऊन डाव जिंकणाऱ्या खेळाडूचं कसब देखील त्याच्या कारस्थानात नाही. हुकुमाची पानं त्याच्या हाती योगायोगानं येतात, आणि तो डाव खळतो एवढंच. तो साधला म्हणून साधला इतकंच. तो हुकणंहि अगदी शक्य होतं. तो साधल्याबद्दलची शाबासकी जाधवरावाला देता येण्यासारखी नाही. त्या शाबासकीवर हक्क दुर्दैवाचा आहे! म्हणूनच केवळ दैवदुर्विलास यापलीकडे या नाटकाला काही अर्थ नाही, आणि या कारणासाठी हे शोक-नाट्य श्रेष्ठ दर्जाचं मानता येत नाही, अशी टीका काही मोठ्या पंडितांनी केली आहे.

ही झाली जाधवरावाच्या तथाकथित हुषारीची, आणि तिच्या अनुषंगानं त्याच्या कपट–कारस्थानाची गोष्ट. आता त्याच्या स्वभावाचा दुसरा एक पैलू तपासून पाहू. आपण स्वतः अस्सल लबाड आहोत, परंतु अलम दुनियेचा आपल्या प्रामाणिकपणावर भरंवसा आहे अशी या जाधवरावाची समजूत आहे. या समजुतीचा त्याला मोठा आधार वाटतो आणि तिच्या जोरावर तो लोकांना ठकविण्याचे उद्योग करतो. परंतु या बाबतीतहि त्याची स्वतःची कर्तबगारी नाटकात काही कुठे दिसत नाही. पिलाजीराव, रंभाजी-राव, झुंझारराव, सारे त्याला मोठा सच्चा, प्रामाणिक माणूस आणि जिवलग दोस्त समजतात. परंतु त्यांनी तसं का समजावं हे प्रेक्षकांना एक गूढच वाटतं. झुंझाररावाचा त्याच्यावर अमर्याद विश्वास होता असं नाटककर्त्यानं दाखविलेलं आहे. परंतु तो विश्वासहि अमुक एका सबळ कारणामुळे जडला होता असं नाटकात दाखविलेलं नाही, किंवा पर्यायानं सुचविलेलंहि नाही. नाटककर्त्यानं असं जर आम्हाला सांगितलं असतं, की अमक्या एका संकटाच्या प्रसंगी झुंझाररावाचे प्राण किंवा अब्रू सुरक्षित रहावी म्हणून जाधवरावानं आपले प्राण धोक्यात घातले, विलक्षण साहस केलं, निष्ठा दाखविली, तर जाधवरावावर झुंझाररावानं 'एक परमेश्वर किंवा दुसरा जाधवराव' असा आत्यंतिक विश्वास टाकावा ही गोष्ट बरीचशी सुसंगत वाटली असती. ही युक्ति नाटककर्त्याला सहज योजिता आली असती. परंतु तसंहि त्यानं केलेलं नाही. हातरुमालाला भलतं महत्त्व झुंझाररावानं

दिलं या गोष्टीचा थोडा तरी खुलासा त्याची संशयग्रस्तता आणि त्याच्यासारख्या शिपायाच्या ठिकाणी संभवणारी भोळी बुद्धि यांच्या योगानं होती. परंतु झुंझाररावनं त्याचा एके काळचा दोस्त, प्रियाराधनात मध्यस्ती करणारा विश्वस्त दूत जो पिलाजीराव त्याचा संशय घ्यावा, आणि जाधवरावावर मात्र अमर्याद विश्वास टाकावा, या गोष्टीचा खुलासा करता येत नाही. पिलाजीराव, रंभाजीराव हे दोघे गाढव होते, आणि झुंझारराव महागाढव होता, एवढाच असला तर खुलासा! अंतर्यामी एक नंबरची लबाड, परंतु वरकरणी साळसूद आणि प्रामाणिक वाटणारी माणसं दुनियेत नसतात असं नाही. परंतु त्यांचं हे दुहेरी रूप नाटकांत रंगवितांना प्रेक्षकांची खात्री पटेल असं रंगविण्याचं कौशल्य लेखकानं दाखवायला हवं. हे कौशल्य शेक्सपिअरच्या अंगी नव्हतं असं विधान कशाला करावं? परंतु 'झुंझारराव' नाटकात ते कौशल्य दृष्टीस पडत नाही इतकं मात्र खास!

'मी बाहेर वेगळा, आत वेगळा' हे जाधवरावाच्या स्वभावाचं सार आहे. झुंझाररावाशी तो वरून मोठं इमान दाखवितो, परंतु आतून तो त्याचा द्वेष करतो. हे सारं ठीक आहे. जाधवराव स्वतःच्या तोंडानंच हे सांगतो हेहि ठीक आहे. परंतु जो माणूस इतक्या खोल कपटी अंतःकरणाचा आहे तो ज्याला त्याला हे सांगत सुटेल काय? तसं तो सांगत सुटला तर त्याचा खोलपणा, कपटीपणा, मुत्सद्दीपणा, बदमाषी, लबाडी या गोष्टी राहिल्या कुठे? 'मला झुंझाररावाचा सूड घ्यायचा आहे, मी आत वेगळा, बाहेर वेगळा,' इत्यादि उद्‌गार फक्त स्वगत भाषणाच्या वेळी जाधवरावानं काढले असते तर ते बरोबर ठरलं असतं. परंतु तेवढीही दक्षता नाटककारानं घेतलेली नाही. नाटकाच्या पहिल्याच प्रवेशात जाधवराव रंभाजीला स्पष्ट म्हणतो, 'या सर्वांवरून तुम्हीच सांगा की त्या झुंझाररावाबिषयी माझं मन साफ असावं असा काही संबंध राहिला आहे का आता?' रंभाजीराव त्याला विचारतो, 'मग त्याची ताबेदारी का करता?' जाधवराव उत्तर देतो, 'त्याच्यावर डावपेच चालवून आपला मतलब साधून घ्यावा म्हणून त्याची ताबेदारी करतो, समजलात?.. ईश्वरसाक्ष सांगतो, त्याच्यावर माझं प्रेम नाही की भक्ति नाही. पण ही सर्व बाहेरून दाखवायची. मी बाहेर वेगळा, आत वेगळा!'

नाटकाच्या अगदी सुरुवातीचं आणि फार महत्त्वाचं असं जाधवरावाचं हे भाषण आहे. या भाषणात जाधवरावाच्या स्वभावचित्राची एकंदर गुरुकिल्ली आहे असं सारे टीकाकार मानतात. 'मी बाहेर वेगळा आणि आत वेगळा' हे वाक्यहि एखाद्याच्या स्वभावाचं मर्म या दृष्टीनं फार आकर्षक आहे. परंतु जो कपटी मनुष्य असा विलक्षण खोल आणि पक्का आतल्या गाठीचा असेल तो आपल्या तोंडानं ही गुरुकिल्ली दुसऱ्याला सांगेल काय? कधीच सांगणार नाही, हे अगदी उघड आहे. प्राण गेले तरी तो तोंडावाटे काढणार नाही असं जर कोणतं वाक्य असेल तर ते हेच की, 'मी बाहेर वेगळा आणि आत वेगळा'! झुंझाररावाविषयी बाह्यतः मोठी निष्ठा दाखवून आपला सूडाचा मतलब ज्याला साधावयाचा होता तो आपल्या या धोरणाचा कुणाजवळ कधी उच्चार करील हे अगदी संभवत नाही. प्रत्यक्ष दुनियेतला अगदी तिसऱ्या प्रतीचा खलपुरुषदेखील ज्या गोष्टी तोंडावाटे बाहेर पडू देणार नाही त्या गोष्टी नाटकाच्या आरंभीच जाधवराव—स्वगत नव्हे, तर अगदी प्रकट रीतीनं—रंभाजीरावाजवळ विनाकारण बडबडतो. गडकऱ्यांच्या 'भावबंधन'मधील 'घनःश्यामा'ला उद्देशून 'अरे आमचा व्हिलन पडला रे पडला!' असं वाक्य त्या नाटकाच्या अखेरीस आहे. परंतु 'झुंझारराव'तला व्हिलन नाटकाची सुरुवात होते न होते तोच पार सपशेल पडतो! तो अस्सल छापाचा व्हिलन नाही ही गोष्ट त्याच्याच बोलण्यावरून सिद्ध होते. 'ईश्वरसाक्ष सांगतो' असं म्हणून आपला गुप्त मतलब रंभाजीरावासारख्या क्षुल्लक पात्राजवळ खुशाल सांगणारा, आणि 'मी बाहेर वेगळा, आत वेगळा' असा कबुलीजबाब आणि इषारा देणारा जाधवराव दुष्ट असला तरी हुषार नसून गाढव आहे. आणि ज्यांचं वैर हा साधणार आहे ती माणसं याच्याहिपेक्षा अधिक गाढव असली तरच याच्या दुष्टाव्याला बळी पडतील, अशी या नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशातच मार्मिक वाचकाची खात्री पटते. नाटकाची इमारत चढलेली दिसण्यापूर्वीच पडलेली दिसते!

जाधवरावानं झुंझाररावाकडून कमळजेचा खून करविला या गोष्टीत त्याचा कोणता हेतु होता, आणि त्या हेतूचं कारण सबळ मानता येईल काय, असा प्रश्न अनेक टीकाकारांनी उपस्थित केलेला आहे. मी तो करीत

नाही. दोन कारणांसाठी. एक कारण असं की झुंझाररावानं मुतालिकीचा हुद्दा आपल्याला बाजूस सारून पिलाजीरावाला दिला, आणि आपली बायको सारजा हिच्याशी झुंझाररावानं जारकर्म केलं ही दोन शल्यं जाधवरावाच्या मनात होती, व पिलाजीरावाचा काटा काढून मुतालिकीचा हुद्दा मिळविण्यासाठी व 'बायकोस बायको' असा सूड उगविण्यासाठी जाधवरावानं एकंदर कारस्थान केलं, हे मला सुसंगत वाटतं. आणि दुसरं कारण असं की, झुंझाररावाच्या मनात संशयाची आग भडकून त्याच्याकडून कमळजेचा घात करविण्यास जाधवरावाला पुरेसं कारण होतं की नाही हा मुद्दाच मला कमी महत्त्वाचा वाटतो. माझ्या दृष्टीनं अधिक महत्त्वाचा मुद्दा हा, की जाधवराव स्वतःच्या हुषारीची जी बढाई मारतो ती निखालस खोटी आहे, आणि सूड उगविण्यासाठी जे कारस्थान तो रचतो ते त्याच्या अक्कलहुषारीवर किंवा कल्पकतेवर मुळीच आधारलेलं नसून अनेक योगायोगांचा तो परिपाक आहे. 'झुंझारराव'मधील खलपुरुष दुष्ट असेल, सूड घेण्याचं त्याचं कारण सबळ असेल, परंतु ज्या कारस्थानामुळे त्याचा दुष्ट हेतु साध्य होतो त्या कारस्थानाची घडण त्याच्या अक्कलहुषारीनं झालेली नाही, केवळ दुर्दैवी योगायोगांच्या साखळीनं झालेली आहे. नाटकातील घटनांचा जो कर्ता तोच अशा प्रकारे कर्तृत्वहीन आणि केवळ संधिसाधु ठरत असल्यामुळे मुख्य पात्रांच्या स्वभावातून अपरिहार्यपणे विकसित होणाऱ्या शोकनाटयाचा दर्जा या नाटकाला प्राप्त होत नाही. काही टीकाकारांनी असे उद्गार काढले आहेत की, 'या नाटकाची अखेरी म्हणजे एक कूट प्रश्न आहे. ती अखेरी पाहून प्रेक्षकांना असं वाटतं की, आपण अंधारात चाचपडत आहोत ! ती अखेरी पाहून अश्रुपात होतो; परंतु खऱ्या शोकनाटयाच्या दर्शनानं अंतःकरणाला ज्या उदात्तपणाचा अनुभव यायला हवा त्याचा अनुभव येत नाही !'

'झुंझारराव' नाटकातील हा फारच मोठा दोष खरा, परंतु या नाटकात बाकीचं जे सौंदर्य भरलेलं आहे ते इतकं अद्वितीय आहे की या दोषाकडे लक्ष न देता त्या सौंदर्याचा अस्वाद घेता यावा. नाटकातील मुख्य दोषाची जशी विस्तृत चर्चा मी केली तशीच या सौंदर्याची केली पाहिजे, आणि ती करण्यासाठी झुंझाराव, कमळजा, आणि सारजा यांच्या स्वभावचित्राकडे

वाचकांचं लक्ष मला वेधलं पाहिजे. ही तीन स्वभावचित्रं रंगविण्यात नाटककर्त्यानं अतिशय कौशल्य दाखविलं आहे. नाटकातला खलपुरुष पडतो आणि त्याच्याबरोबरच नाटकाची इमारत डळमळीत आहे हे लक्षात येतं हे जसं खरं, त्याप्रमाणेच बाकीच्या तीन प्रमुख पात्रांची स्वभावचित्रं अत्यंत रमणीय वठली आहेत, आणि त्यामुळे नाटकाची इमारत जरी कलंडलेली असली तरी तिच्या भव्य शोभेचा परिणाम मनावर झाल्यावाचून रहात नाही, हेहि खरं.

'झुंझाराव' नाटकातील कपटकारस्थान म्हणजे योगायोगाची एक दुर्दैवी जुळणी आहे व त्यामुळे जाधवरावाचं कर्तृत्व शून्यवत ठरतं. नाटककर्त्याचा मुळातला हेतु पाहिला तर त्या कारस्थानाचा कर्तेपणा जाधवरावाकडेच देण्याचा होता. या दृष्टीनं नाटकाचा नायक जाधवराव ठरवावा लागेल. परंतु ही दृष्टी सोडली तर झुंझारराव नायक ठरेल. कारण नाटकाच्या सुरवातीपासून अखेरपर्यंत प्रेक्षकांचं लक्ष केंद्रित होतं ते झुंझाररावावरच. या नाटकाला दोन बाजू आहेत असंदेखील म्हणायला हरकत नाही. एका बाजूनं त्याकडे पाहिलं की वाटतं, एका दुष्ट मनुष्यानं स्वतःचा मतलब साधण्यासाठी आणि सूड उगविण्यासाठी केलेल्या नीच कारस्थानाची ही गोष्ट आहे. परंतु दुसऱ्या बाजूनं या नाटकाकडे पाहिलं की एका शूर, साहसी योद्धयाच्या प्रीतीचा अकारण मत्सराच्या खडकावर आपटून कसा चक्काचूर झाला त्याची ही करुण कहाणी आहे असं वाटतं. या कहाणीची परिणामकारकता ज्या एकाच गोष्टीवर बहुतांशी अवलंबून आहे ती ही की, इंग्रजीत जिला 'Sympathetic Character'– ज्याविषयी प्रेक्षकाना आत्मीयता वाटावी असं पात्र– म्हणतात तशी झुंझाररावाच्या स्वभावाची एकंदर आकृति तयार झाली पाहिजे. ही गोष्ट साधण्याचं फार चांगलं अवधान शेक्सपिअरनं ठेवलेलं दिसतं.

झुंझाराव प्रेक्षकांना प्रथम दिसतो तोच मुळी मोठ्या थाटामाटात, रुबाबात, आणि एक प्रकारच्या आकर्षक असामान्यत्त्वाच्या वलयानं उजळलेला असा. संकटाच्या, साहसाच्या, आणि अपूर्व पराक्रमाच्या दिव्य लोकातून सामान्य लोकांच्या व्यवहारी जगात तो पाऊल टाकतो. कोवळ्या वयातल्या संस्कारशील मनाच्या कमळजेला त्याच्या अद्‌भुत पूर्वायुष्याच्या

हकीकती ऐकून मोह पडला यात म्हटलं तर नवलच नाही. त्याचं साहसी आयुष्य काव्यमय आहे, रमणीय आहे. अशा या रणझुंझाराला कमळजा वश होते. त्याच्या जीविताची एकच उणीव नाहीशी होते. त्याच्या दैदीप्यमान जीविता-वर प्रीतिसाफल्याचा मुकुट चढतो. कमळजा भर दरबारात बापाला सांगते, 'मी झुंझाररावावर भाळून त्याच्याशी लग्न केलं हे खरं आहे. आता, यापुढे त्याची आज्ञाच मला प्रमाण आणि त्याच्या सहवासातच मी रहाणार'! जगाचं कुणावर चटकन् प्रेम जडत असेल तर ते निर्भय प्रेमिकावर, असं इंग्रजीत एक सुभाषित आहे. या न्यायानं नाजूक प्रेमरज्जूनं एकमेकांशी बद्ध झालेली झुंझारराव आणि कमळजा नाटकाच्या पहिल्या अंकात प्रेक्षकांच्या मनावर जबरदस्त मोहिनी टाकतात. दोघांविषयी प्रेक्षकांना विलक्षण जिव्हाळा वाटतो. झुंझारराव आणि कमळजा या दोन्ही Sympathetic Characters व्हाव्यात हा नाटककर्त्याचा हेतु अगदी पूर्णत्वानं साध्य होतो. प्रेक्षकांच्या अतीव प्रीतीतल्या या दोन्ही व्यक्तींचा नाटकाच्या अखेरीस अंत होतो. ही दारुण घटना सहजासहजी सहन होण्यासारखी नाही. म्हणूनच नाटकाचा शेवट पाहतांना प्रेक्षकांचं अंतःकरण आतल्या आत ओरडू लागतं, या दोन जीवांची हत्त्या कशासाठी झाली ? यात न्याय कुठला राहिला ? सुसंगति कुठे उरली ? आणि त्यामुळेच कित्येक टीकाकार म्हणू लागतात की, संभाव्यतेची आणि सुसंगतीची कसोटी लावून पाहिल्यास 'झुंझारराव' नाटक मनाला पटत नाही. त्याचा अंत कारुण्यानं भरलेला नाही, किळसवाण्या भयानकपणानं भरलेला आहे.

अनेक टीकाकारांना ठेच लागलेली दिसते ती या विचाराची, की ज्या कमळजेवर झुंझाररावाची अमर्याद प्रीति जडली तिच्या इमानाची तो शंका मुळी घेईलच कशी? आणि त्याला जरी मत्सरानं पछाडलं तरी तो काय तिचा गळा दाबून तिला ठार करील ? छे ! ही गोष्ट साफ असंभाव्य आहे. एका टीकाकाराचे उद्गार असे आहेत, की हा प्रीतीचा अधःपात नव्हे, हे विद्रूप वेड आहे. हा मत्सर नव्हे, पिशाच्चाला साजणारा माथेफिरूपणा आहे. झुंझाराव आणि कमळजा या दोघांचंही सफाई वाटोळं करण्यात जाधवरावाचा असा कोणता मोठा हेतु होता, या प्रश्नापेक्षाहि टीकाकारांना अधिक बुचकळ्यात टाकून संत्रस्त केलं आहे ते दुसऱ्याच

एका प्रश्नानं. तो प्रश्न असा की, झुंझाररावाच्या मनात निर्माण झालेला संशय आणि मत्सर इतक्या पराकोटीला पोचू शकेलच कसा, की त्याच्या हातून एखाद्या मांगालाच शोभेल अशी कमळजेची हत्या व्हावी. या प्रश्नाशी अनेक टीकाकार अनेक प्रकारांनी झगडलेले आहेत.

झुंझाररावाच्या मत्सराचा अंतिम परिणाम प्रमाणशून्य आणि असंभाव्य असल्याची शंका जर आपल्या मनात राहिली तर नाटकाच्या आस्वादालाच आपण पारखे होऊ. केवळ मत्सरानं पागल बनून झुंझाररावानं कमळजेची लावण्यमूर्ति एखाद्या क्षुद्र कीटकाप्रमाणे चिरडून टाकली, अशीच जर आपली भावना राहिली तर शोकनाट्याचं खरं सौंदर्य आपल्याला या नाटकात आढळणार नाही. हा कोणत्या जातीचा मत्सर ? हा कुठला दुनियेवेगळा मत्सर ? या प्रश्नांची उत्तरं आपल्याला सापडायची नाहीत. या शोकनाट्याचा खरा आस्वाद जर घ्यायचा असेल, नाटकाची अखेरी पाहून एका अवर्णनीय उदास उदात्तपणाचा अनुभव मिळविण्याची जर आपली इच्छा असेल, तर या प्रश्नाचं उत्तर आपल्याला शोधलंच पाहिजे. ते उत्तर सहज सापडण्यासारखं नाही. परंतु नाटकात आहे मात्र खास. आणि शोधक बुद्धीनं ते एकदा आपण हेरलं की जी ही नाट्यकृति एखाद्या कूटप्रश्नासारखी एरवी वाटते ती एकदम सुसंगत आणि त्यामुळे मोठी मनोहर वाटू लागते. ते उत्तर थोडंसं चमत्कारिक आहे.

हा कोठला मत्सर ?– या प्रश्नाचं उत्तर असं आहे की हा मत्सर नव्हेच मुळी ! झुंझाररावानं केवळ मत्सराच्या आहारी जाऊन कमळजेला ठार केली आणि आपल्या मनाचं वैयक्तिक समाधान करून घेतलं या कल्पनेला जोपर्यंत आपण चिकटून राहू तोपर्यंत या नाटकाच्या मर्माचा खरा गाभा आपल्या हाती येणार नाही. नाटकातले अखेरचे मृत्यू आपल्याला व्यर्थ हत्येसारखे वाटतील, आपल्या अंतःकरणात करुणेऐवजी किळस दाटून येईल. याच्या उलट मी जी कल्पना आता पुढे मांडणार आहे तिचा स्वीकार केला की एका कूटप्रश्नाचा उलगडा झाल्यासारखं आपल्याला वाटेल, नाटकाची अखेरी सुसंगत आणि कारुण्यपूर्ण वाटू लागेल, झुंझाररावाचं स्वभावचित्र एकदम उदात्तपणाच्या उंच पातळीवर चढलेलं दिसेल, आणि सर्वात महत्त्वाची

गोष्ट ही, की नाटकाचा शेवट तुमच्या-आमच्या दृष्टीनं जरी शोकानं भरलेला असला तरी स्वतः झुंझारराव अखेर मोठ्या सुखात मरतो अशीदेखील खात्री पटेल. वाचकांपुडे जी कल्पना मांडायची ती ही की कमळजेचे प्राण घेण्यास झुंझारराव उद्युक्त झाला तो मत्सरासारख्या साध्यासुध्या भावनेनं नव्हेच मुळी. त्या भावनेहून फार मोठ्या विशाल आणि उदात्त भावनेनं तो प्रेरित झालेला होता. दुनियेच्या पवित्र जीवनाला कीड लावणारं एक पाप त्याला जगातून नाहीसं करायचं होतं. न्यायाला लागलेला एक कलंक त्याला पुसून टाकायचा होता. त्याची भूमिका केवळ मत्सरी नवऱ्याची नव्हती; एका गुन्ह्याचा योग्य तो न्याय कठोरपणानं करणाऱ्या न्यायाधीशाची होती!

या कल्पनेला प्रत्यक्ष नाटकात भरपूर आधार आहे. तो आधार सकृत्‌दर्शनी आपल्या नजरेतून निसटतो, आणि म्हणून नाटकातील अखेरच्या घटनेच्या सुसंगतीबद्दल आणि प्रमाणबद्धतेबद्दल आपण भ्रमात पडतो. परंतु तो नाटकातला आधार एकदा नीट पाहिला, कमळजेची हत्या करण्यास झुंझाररावाला उद्युक्त करणारी प्रेरणा साध्या मत्सराहून फार वेगळी आणि अधिक उदात्त होती ही गोष्ट एकदा आपण ध्यानात घेतली, की सबंद नाटकाला, त्यातील स्वभावचित्रांना, आणि अखेरच्या प्रसंगाला काही वेगळाच अर्थ प्राप्त होतो.

ही कल्पना वाचकाना पटविण्यासाठी 'हॅम्लेट' आणि 'ऑथेल्लो' या दोन नाटकातील विलक्षण साम्याकडे त्यांचं लक्ष मला वेधायला हवं. 'हॅम्लेट' आणि 'झुंझारराव' ही दोन स्वभावचित्रं अगदी भिन्न भिन्न आहेत, परंतु या दोन नाटकात साम्य फार आहे. हॅम्लेट हा एक सुशिक्षित, सुविद्य राजपुत्र आहे. झुंझारराव शिकलेला नाही. वयाच्या सातव्या वर्षापासून ज्या एकाच विद्यापीठात तो शिकला ते विद्यापीठ म्हणजे रणमैदान. हॅम्लेट सुंदर आहे, तरुण आहे. झुंझाररावाच्या तारुण्याचा भर ओसरलेला आहे. त्याचा रंग काळा आहे. हॅम्लेट अत्यंत विचारशील आहे; किंबहुना विचारशीलतेचा अतिरेक हाच त्याचा शाप आहे, तर झुंझाररावाला तर्कशुद्ध चिकित्सक विचाराची संवय नाही. त्याच्या स्वभावात काव्य आहे; त्याच्या तोंडची काही काही भाषणं कल्पनारम्यत्वानं ओथंबलेली आहेत. परंतु तो बुद्धीनं दुबळा आहे, आणि त्याच्या

अंतःकरणात भावनांचा आवेग उठला की त्याची बुद्धि आणखीच मंद होते. त्यामुळे तो स्वभावानं साधाभोळा आहे. एक घाव दोन तुकडे असा शिपायाला साजेसा त्याचा बाणा आहे. त्याला कोणतीहि गोष्ट अर्धीमुर्धी करणं माहीत नाही. विश्वास टाकायचा तर पूर्णपणे, प्रेम करायचं तर सर्वस्व देऊन, आणि प्रीतीचा उच्छद करायचा तर अगदी मुळावर घाव घालून, अशी त्याची तऱ्हा आहे. हॅम्लेटचा निश्चय काही केल्या होत नाही, आणि त्यामुळेच सारा घात होतो. रणांगणावर चटाचट निकाल करण्याची संवय लागलेला झुंझाराव हा एक सरलष्कर आहे. तो दीर्घकाल भ्रमात रहात नाही. जे करायचं ते चटकन् ठरवायचं अन् करून टाकायचं असं त्याचं वागणं आहे. आणि यामुळेच सारा घात होतो.

किती भिन्न ही स्वभावचित्रं! एकमेकाहून किती वेगळे हे दोन नायक! असे दोन नायक निर्माण केल्याबद्दलच शेक्सपिअरची प्रशंसा करावी तेवढी थोडी होईल. परंतु एवढ्यावरच या अलौकिक नाटककर्त्याची करामत संपलेली नाही. अत्यंत भिन्न स्वरूपाच्या आणि स्वभावाच्या या दोन नायकांपुढे एकच प्रश्न उभा करण्याचा व एकच कामगिरी त्यांच्यावर सोपविण्याचा विलक्षण चमत्कार त्यानं अत्यंत कलात्मक रीतीनं करून दाखविला आहे.

'हॅम्लेट' आणि 'झुंझारराव' या दोन्ही नाटकात सारा संशयाचा खेळ आहे. एकात हॅम्लेटचं मन ही संशयाची थैमानभूमि आहे; दुसऱ्यात झुंझाररावाचं मन ही आहे. एकात संशयाचं बीज पेरणारी व्यक्ति मानवी नाही, जिवंत नाही. हॅम्लेटच्या बापाच्या भुताकडून ते काम होतं. दुसऱ्यात संशयाचं बी पेरणारा जाधवराव आहे. 'हॅम्लेट'मध्ये हॅम्लेटच्या मनाची सारखी द्विधा स्थिति होते. एकदा त्याला वाटतं, पिशाच्चानं सांगितलं ते खरं, एकदा वाटतं ते खोटं. मनाचा निश्चय व्हावा म्हणून तो सारखी धडपड करतो. आपल्या आईला व चुलत्याला एक नाटक दाखवितो, आणि ते नाटक पाहून ती दोघं गांगरल्याचं दिसल्याबरोबर निर्णायक पुरावा मिळाल्याचा हर्ष होऊन, 'सापडला रे सापडला' म्हणून तो उड्या मारतो, आणि चुलत्याला ठार करण्याचा त्याचा निश्चय होतो. झुंझाररावाची बरोबर हीच अवस्था आहे. जाधवराव सांगतो ते खरं की

खोटं म्हणून तो घोटाळ्यात पडतो, आपला संशय बरोबर की चुकीचा ते त्याला ठरविता येत नाही. मनाची ही टांगलेली अवस्था त्याला इतकी असह्य होते की एका प्रवेशात तो जाधवरावाचं नरडं दाबतो आणि म्हणतो 'असं अर्धमुर्ध बोलू नकोस, सगळं सरळ सांग.' पुरावा पाहिजे, पुरावा पाहिजे, म्हणून तो सारखी मागणी करतो, आणि अखेर तो मिळाल्यावर कमळजेला ठार करण्याचा त्याचा निश्चय ठरतो.

हे साम्य फारच लक्षात भरण्यासारखं आहे हे कुणीहि कबूल करील. परंतु या साम्यात आणखी एक खोल अर्थ आहे तो तर फार महत्त्वाचा आहे. आपली आई व्यभिचारिणी आहे आणि चुलता खुनी आहे हे कळल्यावर हॅम्लेट ज्या दुःखानं व्यथित होतो ते केवळ वैयक्तिक दुःख नाही. त्याला आईबद्दल शरम वाटते, चुलत्याबद्दल संताप येतो. परंतु या भावनांच स्वरूपदेखील केवळ वैयक्तिक नाही. 'या राज्यात काही तरी कुजलंय्, सडलंय्' असं तो म्हणतो. आणि 'या भयानक दुष्कृत्याची सफाई करण्याची कामगिरी माझ्याकडे यावी हे काय माझं नशीब' असेहि त्याचे उद्गार आहेत. बरोबर याच अर्थाचे उद्गार झुंझाररावाच्या तोंडी शेक्सपिअरनं घातलेले आहेत. इतकंच काय, 'हॅम्लेट' नाटकातील ज्या प्रवेशात (अंक ३, प्रवेश ४) हॅम्लेट आपल्या आईची निर्भर्त्सना करतो, आणि 'झुंझाराराव' नाटकातील ज्या प्रवेशात (अंक ४, प्रवेश २) झुंझारराव कमळजेची निर्भर्त्सना करतो त्या प्रवेशातली दोघांच्या तोंडची कित्येक वाक्यं अगदी सारखी आहेत. झुंझारराव म्हणतो, 'यापेक्षा झाली नसतीस तर बेहत्तर होतं. तुझी ही सुंदर गोरीपान मूर्ति कसबीण हा शिक्का मारण्याकरता घडविली वाटतं? पातक कोणतं घडलं म्हणते! बेशरम! तुझ्या पातकाचा नुसता उच्चार करीन तर लज्जा जळून खाक होईल. ते पहा, चंद्रानंसुद्धा डोळे झाकले! वारा पृथ्वीच्या पोटात दडून बसला! आणि काय पातक घडलं म्हणते रांड!' मूळ 'ऑथेल्लो' नाटकातल्या भाषणाचा देवलांनी थोडा संक्षेप केलेला आहे. वास्तविक तो करायला नको होता. देवलांचं हे भाषांतर अत्यंत सहृदय आहे. पाऊणशे वर्षांपूर्वीच्या काळात–ज्या काळी आमचा इंग्रजीशी नुकताच परिचय झाला होता, शेक्सपिअरच्या नाटकाचा अन्वयार्थ सांगणाऱ्या टीका फारशा उपलब्ध

नव्हत्या आणि देवलांच्या वाचनात आल्या नव्हत्या अशा काळात– देवलांनी इतकं सुंदर भाषांतर केलं याबद्दल त्यांना धन्यवाद द्यावयास हवेत. काही ठिकाणचं त्यांचं भाषांतर तर अत्यंत हृदयंगम झालेलं आहे. परंतु काही ठिकाणी त्यांनी मुळातल्या काही ओळींचा संक्षेप का केला कळत नाही. या ठिकाणी अवकाश असता तर मी उदाहरणंच दिली असती, परंतु ती देता येत नाहीत म्हणून एवढंच सांगतो की, पृष्ठ २१, ४५, ७७, ७८, ८५,८७,८९, ९१, ९३, ९६ यावरील झुंझारराव, कमळजा, सारजा ह्यांची भाषणं मुळातील भाषणाशी अभ्यासूंनी ताडून पहावीत. परंतु भाषांतरातील संक्षेपाचा हा प्रश्न बाजूला ठेवून बोलायचं झाल्यास मुख्य मुद्दा हा की हॅम्लेट आणि झुंझारराव यांच्या मनाच्या प्रतिक्रियेत विलक्षण साम्य आहे. आईच्या पापाचरणाची कल्पना हॅम्लेटला जितका भयंकर धक्का देते तितका भयंकर धक्का कमळजेच्या बेइमानीच्या कल्पनेनं झुंझाररावाला बसतो.

दोघांनाहि असं वाटतं की हा व्यभिचार म्हणजे दुनियेतल्या साऱ्या पावित्र्याला कलंक आहे. या कलंकानं मानवी जीवनातल्या न्यायाचा, नीतीचा, सत्त्वाचा, चारित्र्याचा तोलच गेलेला आहे ! आणि दोघांनाहि असं वाटतं की आपण कायदा हाती घेतला पाहिजे, आणि न्यायाचा काटा सरळ केला पाहिजे ! आपल्या आईनं व्यभिचार केला आणि आपल्या बापाचा चुलत्याकडून घात करविला ही गोष्ट कळल्यावर हॅम्लेटच्या मनाला धक्का बसतो तो केवळ वैयक्तिक दुःखाचा नव्हे, आणि कमळजा शुद्ध नाही हे कळल्यावर झुंझाररावला ज्या दुःखाचा धक्का बसतो त्याचंहि स्वरूप केवळ वैयक्तिक नाही. झुंझाररावाच्या तोंडचे उद्गार केवळ वैयक्तिक दुःखाचे निदर्शक नाहीत. कमळजेची निर्भर्त्सना करताना तो तिला असं म्हणत नाही, की तुझ्या या कृत्यानं तू माझ्या तोंडाला काळोखी फासलीस. तो म्हणतो, 'तुझ्या पातकांचा नुसता उच्चार केला तर लज्जा जळून खाक होईल.' तिच्या व्यभिचाराकडे पाहून 'चंद्रानंसुद्धां डोळे झाकावे आणि वाऱ्यानं पृथ्वीच्या पोटात दडून बसावं' इतकं ते भयंकर आहे असं त्याला वाटतं. कमळजेबद्दलचा संशय जाधवराव त्याच्या मनात पेरतो तेव्हा प्रथम त्याचा उद्गार आहे तो असा, 'ही जर जारिणी असेल तर त्यात प्रत्यक्ष सौंदर्याची विटंबना !' देवलांचं भाषांतर जरा चुकलेलं आहे. मूळ इंग्रजी

नाटकांतला उद्गार आहे तो असा, 'If she be false, O, then Heaven mocks itself!' यांतील 'Heaven' शब्दाचं भाषांतर 'सौंदर्य' असं करून झुंझाररावच्या मूळ इंग्रजी उद्गारातला अभिप्राय देवलांनी थोडासा बिघडविला आहे. त्या उद्गाराचं भाषांतर असं हवं, 'ती बेइमानी असेल तर प्रत्यक्ष स्वर्गानं स्वतःची विटंबना केली म्हणायची!' झुंझाररावाच्या या उद्गाराचा आणि नंतर थोड्या वेळानं 'ती अफाट रणमैदानं, त्या भयंकर गडगडाट करणाऱ्या तोफा, तो लष्करी लवाजमा, डामडौल, ती वीरश्री, ती कीर्ति या सर्वांना माझा अखेरचा रामराम! या झुंझाररावाच्या शिपाईपेशाची अखेर झाली!' असे जे उद्गार तो काढतो त्या उद्गारांचा अर्थ फार खोल आहे.

केवळ मत्सरानं दुःखित झालेल्या एका नवऱ्याचे ते उद्गार नाहीत. मानवी जीनातलं सत्याचं आणि पावित्र्याचं अधिष्ठान डळमळीत झालं, या विचारानं संतप्त झालेल्या माणसाचे हे उद्गार आहेत. झुंझारराव जळतो तो अशा विचारानं की जी केवळ लावण्याची खाणच अशी कमळजा बेइमान झाली याचा अर्थ असा की एकंदर विश्वातलं सत्तत्त्वच संपुष्टात आलं. अशा बेइमान स्त्रीला जर जगू दिलं तर मानवी जीविताची सारी शोभाच नाहीशी होईल. केवळ पति या नात्यानं आपलं जिणं लजास्पद झालं एवढ्याच विचारानं झुंझाररावाचा जळफळाट होत नाही. एकंदर दुनियेला कलंक लागला, मानवी आयुष्याला पापाची कीड लागली असं त्याला वाटतं, आणि ती कीड आपण काढली पाहिजे अशी त्याची भावना आहे. म्हणजे कमळजेचा गळा दाबण्यास तो उद्युक्त होतो तो केवळ जिनं जारकर्म केलं अशी बायको मारून टाकणाऱ्या नवऱ्याच्या भूमिकेवरून नव्हे, तर कठोर शस्त्रक्रिया करून 'कॅन्सर' कापून टाकणाऱ्या एखाद्या निष्णात कर्तव्यदक्ष सर्जनच्या भूमिकेवरून! मत्सरानं पेटलेला एक खुनी नवरा म्हणून झुंझाररावाकडे जर आपण पाहिलं तर नाटककर्त्यानं रंगविलेल्या त्याच्या स्वभावचित्रातलं खरं मर्मच आपल्या नजरेतून सुटलं, असं होईल! झुंझारराव अखेर जे कृत्य करतो तो खून नव्हे, तो एक यज्ञ आहे! कमळजेचा आत्मा अधःपातापासून वाचावा यासाठी, मानवी जीविताचं पावित्र्य कायम राहवं यासाठी,

विश्वातलं मांगल्य रक्षिण्यासाठी, त्यानं केलेला तो यज्ञ आहे ! यज्ञातील पशू कापणाऱ्या ऋत्विजाला जर दुष्ट अत्याचारी ठरविता येत नसेल तर झुंझाररावालाहि ठरविता येणार नाही. कमळजेचं वर्णन 'बळी' या शब्दानंच करायला हवं. परंतु केवळ झुंझाररावाच्या मत्सराला ती बळी पडलेली नाही. तिचं मरण म्हणजे एका पवित्र यज्ञयागातलं बलिदान आहे.

नाटकाच्या अखेरच्या प्रवेशात झोपी गेलेल्या कमळजेला जागी करून झुंझारराव तिला म्हणतो, 'आटप, आपल्या पापाची आठवण कर.' तेव्हाच्या संवादात कमळजा म्हणते, 'धर्माची मर्यादा उल्लंघन करून पिलाजीरावावर कधी लोभ केला नाही, किंवा त्याला प्रेमाची खूणहि दिली नाही.' या तिच्या उत्तरावर मूळ इंग्रजी नाटकात ऑथेल्लोच्या तोंडी जे भाषण आहे ते देवलांनी दोन वाक्यात संक्षिप्त केलं आहे. देवलांचा झुंझारराव म्हणतो, 'पुन्हा खोट बोलतेस बरं ! माझा रुमाल त्याच्या हातात मी या डोळ्यांनी पाहिला आहे.' परंतु मुळातली वाक्यं कायम ठेवली तर झुंझाररावाचं ते भाषण असं होईल – 'तुझ्या रोमरोमात खोटेपणा कसा भरला आहे ! हा तुझा खोटेपणा पाहून माझं अंतःकरण दगडासारखं कठीण होत आहे, आणि ज्या कृत्याला मी उद्युक्त झालो ते मला यज्ञासारखं वाटत होतं, त्याऐवजी आता ते खुनासारखं वाटू लागलं आहे.'

देवलांनी ऑथेल्लोच्या तोंडच्या या उद्गारांचा संक्षेप करायला नको होता. कारण हे उद्गार फार महत्त्वाचे आहेत. या उद्गारांकडे अन् त्याचप्रमाणे इतर ठिकाणच्या त्याच्या ज्या अर्थपूर्ण उद्गारांविषयी मी वर चर्चा केली त्याकडे नीट लक्ष दिल्यावर कुणाच्याहि लक्षात येईल, की केवळ संशयानं अन् मत्सरानं केलेली हत्या एवढाच कमळजेच्या खुनाचा अर्थ नाही. स्वतः झुंझाररावाची त्या खुनाकडे पहाण्याची अशी संकुचित दृष्टि नाही. केवळ स्वतःचा मत्सर शांत करण्यासाठी, केवळ सूड उगवण्यासाठी, केवळ आंधळ्या संतापाच्या भरात झुंझाररावानं कमळजेला मारली नाही. त्यानं स्वतःकडे याहून अधिक मोठी कामगिरी घेतलेली होती. ज्या कृत्याकडे पाहून 'चंद्रानंसुद्धा तोंड झाकावं अन् वाऱ्यानंदेखील पृथ्वीच्या पोटात लपावं,' (या ठिकाणचं एक महत्त्वाचं वाक्य देवलांनी उगीच गाळलं आहे. ते असं :

'ज्या कृत्याच्या घाणीनं आकाशानं नाकाला पदर लावावा.') अशा कमळजेच्या कृत्यानं विश्वातला आणि मानवी जीवनातला अर्थ अन् मांगल्य नाहीसं होणार अशी झुंझाररावाची समजूत, आणि ते मांगल्य कायम रहावं यासाठी हृदयातून वैयक्तिक प्रेम काढून टाकून कमळजेचा प्राण घेतला पाहिजे अशी त्याची निष्ठा व प्रतिज्ञा. झुंझाररावाच्या स्वभावचित्रातील खरं मर्म हे आहे. हे मर्म आपल्या नजरेतून सुटलं तर आपण भ्रमात पडतो की या नाटकात कार्यकारणामध्ये प्रमाणबद्धता नाही, झुंझाररावाचा संशय म्हणजे एका मूर्ख माणसाचा संशय आहे, या नाटकाचा विषय प्रीतीचा अध:पात नव्हे तर एका जंगली माणसाचं रानटी वेडेपणाचं कृत्य आहे. आणि मग आपण म्हणू लागतो की हे शोकनाट्य नाही, फक्त रुद्रनाट्य आहे.

नाटकाच्या अखेरच्या प्रवेशात शेक्सपिअरनं केवळ एकंदर कथानकाचे धागेदोरे जुळवून व्यवस्थित करण्याचं नेहमीचं मामुली काम केलेलं नाही. याहून अधिक महत्त्वाची एक गोष्ट त्यानं साधली आहे. सामान्य दृष्टीनं पहाणाऱ्या प्रेक्षकाला हा अखेरचा प्रवेश बघतांना वाटतं, झुंझाररावाच्या हातून खून झाला, नंतर त्याला कळून आलं की आपण जिचा खून केला ती कमळजा पवित्रच होती, आणि ज्या गोष्टींनी त्याचा गैरसमज झाला अन् वाढला त्या वास्तविक खऱ्या नसून खोट्या होत्या, हेहि त्याला कळून आलं! बस्स्, एवढाच या प्रवेशाचा अर्थ! परंतु तसं नाही. गुंतागुंत, निरगाठ, अन् उकल, या ठरीव परिभाषेत बोलायचं झालं तर या शेवटच्या प्रवेशात नाटककर्त्यानं साऱ्या गोष्टींची उकल केली आहे, परंतु या प्रवेशाचा हेतु केवळ एवढाच नाही. या प्रवेशाला फार मोठा अर्थ आहे. आणि तो अर्थ ज्यांच्या ध्यानात येईल, त्यांनाच या प्रवेशाची खरी रंगत कळेल. नाटकाच्या अगदी पहिल्या प्रवेशात जितक्या उंच पातळीवर झुंझारराव होता तितक्याच उंच पातळीवर नाटकाच्या अखेरीस त्याला पुन्हा चढविण्याची नाटककाराची इच्छा आहे. ती पूर्ण करण्यासाठीच त्यानं झुंझाररावाच्या हेतूला केवळ मत्सराहून फारच निराळं अन् अधिक विशाल असं रूप दिलं आहे, आणि त्याच्या हातून घडणाऱ्या हत्येलाहि यज्ञाची प्रतिष्ठा दिलेली आहे. या दृष्टीनं अखेरच्या प्रवेशाकडे पाहिलं तर तो विलक्षण हृदयंगम वाटतो.

या शेवटच्या प्रवेशातील झुंझाररावाच्या स्वभावचित्रातील आणखी एक

छटा नजरेतून सुटू देता कामा नये. या अखेरच्या प्रवेशात कमळजेच्या खोलीत तो पाऊल टाकतो त्या वेळेस खरं म्हणजे तिला ठार करण्याचा त्याचा पुरता निश्चय झालेला आहे. ती भ्रष्टशीला आहे याबद्दल त्याची खात्री पटलेली आहे. ती जिवंत राहता कामा नये असा त्याचा निश्चय झालेला आहे. 'ऑथेल्लो' नाटकाच्या मूळच्या पहिल्या नकलेत 'ऑथेल्लो प्रवेश करतो, त्याच्या हातात दिवा आहे. डेस्डिमोना निजलेली आहे' अशी प्रयोगविषयक सूचना आढळते. परंतु नंतरच्या नकलेत 'ऑथेल्लो प्रवेश करतो, डेस्डिमोना निजलेली आहे, एक दिवा जळत आहे' अशी प्रयोगविषयक सूचना छापली जाऊ लागली. हा बदल का करण्यात आला हे समजायला मार्ग नाही, परंतु या नव्या सूचनेपेक्षा पहिली सूचना जास्त मार्मिक म्हणावी लागेल. कारण झुंझाररावानं स्वतः हातात दिवा घेऊन प्रवेश करण्यात फार महत्त्वाच्या गोष्टी साध्य होतील. एक तर त्याच्या हातातल्या ज्योतीचा प्रकाश पडून त्याच्या मुद्रेवरील त्या क्षणाचा भाव अगदी स्पष्ट दिसेल. शिवाय त्याचे हात थरथरत नाहीत, दिव्याची ज्योत अगदी स्थिर आहे, असं जर प्रेक्षकाना दिसलं तर जे कृत्य करायचं त्याबद्दल त्याच्या मनाचा किती घोर निश्चय झाला आहे याची कल्पना त्यांना येईल. आणि हातातील दिव्यामुळे त्याची भलीमोठी काळीकभिन्न छाया मागं पडलेली दाखवता आली तर प्रसंगाची भयानकता वाढेल.

या अखेरच्या प्रवेशात शेक्सपिअरनं नुसते कथानकाचे धागेदोरेच जुळवून आवरलेले नाहीत, तर झुंझाररावाचं स्वभावचित्र उंच पातळीवर नेण्याचं काम कसं केलं आहे ते बघायचं असेल तर हा प्रवेश कोणत्या अवस्थातून जातो ते नीट ध्यानात घेतलं पाहिजे. या प्रवेशाची विशेष गंमत वाटते ती ही, की तो जरी निरनिराळ्या अवस्थातून जातो तरी त्या सबंद प्रवेशात सुरवातीपासून शेवटपर्यंत प्रेक्षकांचं लक्ष केंद्रित होतं ते मंचकावरच्या कमळजेवर. तिला ठार करण्याच्या निश्चयानं झुंझारराव प्रवेश करतो, तिला झोपी गेलेली पाहून त्याच्या मृदु भावना जागृत होतात, अखेरची म्हणून तो तिची चुंबनं घेतो, ती जागी झाल्यावर तिच्या अपराधाची व आपल्या हेतूची जाणीव तो तिला करून देतो, आणि मग तिच्या रडण्याभेकण्यानं मन द्रवू न देता तो तिला ठार करतो. प्रवेशाची एक अवस्था या

ठिकाणी संपते; व लगेच दुसरी सुरु होते. दरवाज्यावर सारजा थाप मारते, "धनीसाहेब ! अहो धनीसाहेब !" अशा तिच्या हांका ऐकू येतात. नंतरचे झुंझारराव व सारजा यामधील संवाद म्हणजे या प्रवेशाची दुसरी अवस्था. झुंझाररावानं संशयानं खून केला व तिच्या चारित्र्याबद्दल संशय जाधवरावानं –म्हणजे आपल्या नवऱ्यानं– त्याच्या मनात भरवून दिला या दोन गोष्टी सारजेला कळतात, व "धावा हो, धावा ! या झुंझाररावानं आपल्या बायकोचा खून केला !" असा ओरडा ती करते. या ठिकाणी प्रवेशाची दुसरी अवस्था संपून तिसरी सुरु होते. परसोजीराव, मुधोजीराव आणि जाधवराव प्रवेश करतात. कमळजेच्या हातून सहज पडलेला रुमाल उचलून आपण आपल्या नवऱ्याला दिला त्याचाच पुराव्यादाखल उपयोग करून त्यानं झुंझाररावाच्या मनातला संशय भडकविला हे आतापर्यंत सारजेला कळलेलं नसतं, ते तिला कळतं. मग नवऱ्याच्या दटावणीला न जुमानता रुमालाचा खरा प्रकार ती सांगते, कमळजेच्या पावित्र्याबद्दल झुंझाररावाची खात्री पटविते, व नवऱ्याच्या तलवारीला बळी पडून मरते. इथे प्रवेशाची तिसरी अवस्था संपते. आणि जी चौथी सुरू होते तिच्या अखेरीस झुंझारराव स्वतःच जंबिया मारून घेतो, व कमळजेचं चुंबन घेता घेता प्राण सोडतो! अशा प्रकारे या अखेरच्या प्रवेशाच्या चार वेगवेगळ्या अवस्था दिसतात. त्या एकामागोमाग इतक्या झटाझट घडतात, की त्यामुळे सबंध नाटकात कुठे नव्हती अशी विलक्षण गति या प्रवेशात निर्माण होते, व तिचा परिणाम प्रेक्षकांच्या मनावर झाल्याखेरीज रहात नाही.

या प्रवेशात सारजेच्या पात्राला एकदम महत्त्व कसं आलं आहे, आणि या प्रवेशापर्यंतच्या तिच्या वागण्याविषयी जो काहीसा चमत्कार प्रेक्षकांना वाटणं अपरिहार्य आहे, तो कसा नाहीसा होतो हे मुद्दाम पहाण्यासारखं आहे. या प्रवेशापर्यंतची सारजेची वागणूक प्रेक्षकांना बुचकळ्यात टाकणारी आहे. 'झुंझाररावानं कमळजेला प्रेमाची खूण म्हणून दिलेला रुमाल कसंहि करून मिळवून मला दे' असं जाधवराव तिला सांगतो, तिच्या हाती सहजगत्या तो रुमाल येतो, ती तो जाधवरावाला देते, याबद्दल कुणापाशीहि अवाक्षरदेखील बोलू नकोस असं तो तिला बजावतो, हे सगळं ठीक वाटतं. परंतु त्या रुमालाबद्दल झुंझारराव कमळजेला वरचेवर छेडतो ते ती ऐकते,

रुमाल सापडत नाही म्हणून आपली धनीण चिंतातुर झाल्याचंहि तिला दिसतं, तरीदेखील त्याबद्दल अवाक्षरहि न बोलण्याची नवऱ्याची आज्ञा ती पाळते, हे मात्र प्रेक्षकांना पटत नाही. सारजेनं एका अक्षरानं जरी खरा प्रकार सांगितला असता तरी पुढची सारी दारुण घटना टळली असती. तिनं रुमालाबाबत तोंडदेखील उघडू नये ही योजना विसंगत वाटते. नाटकातला हा एक खिळखिळा दुवा आहे असं प्रेक्षकांना वाटल्यावाचून रहात नाही.

सारजेचं हे स्वभावचित्रण तर्काला पटण्यासारखं नाही. तिचे आणि तिच्या नवऱ्याचे जे संबंध नाटककारानं दाखविले आहेत ते काही अशा जिव्हाळ्याचे खचित नाहीत की काय वाटेल ते झालं तरी त्याच्या आज्ञेचं उल्लंघन करणं तिच्या जिवावर यावं. जाधवराव तिच्याशी प्रेमानं वागण्याऐवजी वेळोवेळी धुसफुसच करतांना दिसतो. उलट सारजेच्या मनात मालकिणीविषयी गाढ प्रेम होतं असं नाटककारानं दाखविलं आहे. मग रुमालाचा खरा प्रकार ही बाई वेळीच का सांगून टाकीत नाही? या प्रश्नाचं समाधानकारक उत्तर नाटकात खरं म्हणजे सापडत नाही. शेक्स-पिअरच्या चुकांवर पांघरुण घालणाऱ्या टीकाकारांनी मल्लिनाथी केली आहे ती अशी, की रुमाल हरवल्यामुळे आपल्या मालक–मालकिणीची कुरबूर चालली आहे हे सारजेला कळलं खरं, परंतु कमळजेच्या बेइमानीपणाचा पुरावा म्हणून त्या रुमालाचा उपयोग आपला नवरा करणार आहे याची तिला अगदी कल्पना नव्हती म्हणून ती गप्प राहिली. परंतु या रंगसफेतीत काही अर्थ नाही. कथानकाचा गिलावा सारजेच्या स्वभावरेखाटनानं उडाला तो उडालाच म्हटलं पाहिजे. किती रंगसफेती केली तरी तो टवका दिसल्यावाचून रहात नाही! परंतु एवढं मात्र खरं की अखेरच्या प्रवेशात सारजा ज्या रीतीनं नवऱ्यावर तुटून पडते ती पाहिल्यावर अशी कबुली द्यावीशी वाटते की या सरळ, साध्या, रोखठोक मुलीला आपला नवरा रुमालाचा कोणता उपयोग करीत आहे याबद्दल थोडी जरी कल्पना असती तरी तिनं आपल्या धनीणीला संकटातून वाचविलं असतं. ती गप्प राहिली याचा खुलासा हाच की ती मूर्ख होती. दोन आणि दोन चार एवढं सोपं गणित करण्याइतकीदेखील कल्पनाशक्ति तिच्याजवळ नव्हती.

मात्र सारजेनं रुमालाबाबत तोंडाला कुलूप घालावं ह्याचं आधी जितकं आश्चर्य वाटतं आणि संताप येतो तितकाच अखेरच्या प्रवेशातलं तिचं एकंदर धीट आणि निकराचं बोलणं व वागणं पाहून तिच्याविषयी प्रेक्षकांना आदर वाटतो. झुंझाररावानं कमळजेचा खून संशयानं केला हे कळल्यावर ती त्याला 'खवीस', 'नंदीबैल' 'दगड' अशा शिव्या घालते; आणि आपल्या नवऱ्यानं रुमालाचा कोणता नीच उपयोग केला हे कळल्यावर त्याच्या गुरकावणीला भीक न घालता ती त्याला तडातड बोलते, खरा प्रकार सांगते, आणि प्राणार्पण करते! सबंध नाटकभर प्रेक्षकांना असं वाटत आलेलं असतं की आपल्या जागी उठावं आणि झुंझाररावाला ओरडून सांगावं, 'अरे महामूर्खा, तुझी बायको सच्छील आणि पवित्र आहे! उगाच का तिचा व स्वतःचा घात करूं पहातोस?' प्रेक्षकांच्या या इच्छेला आणि संतापाला अखेर वाचा फोडण्याचं काम अखेरच्या प्रवेशात सारजा करते, आणि तिच्या तोंडची झुंझाररावाची बेडर निर्भर्त्सना ऐकून 'बरं झालं' असं प्रेक्षकांना वाटतं. सारजेच्या पात्राला या प्रवेशात एकदम केवढं महत्त्व येतं! या प्रवेशापर्यंत सबंध नाटकात सारजेच्या तोंडी पुरत्या पंचवीस ओळीहि नाहीत. परंतु अखेरच्या प्रवेशात 'धनीसाहेब! आहो धनीसाहेब!' अशा हाका मारून प्रवेश केल्याक्षणापासून तों अखेर जाधवरावाची तलवार लागून मरेपर्यंत ती असं काही थैमान घालते की सबंद नाटचवस्तु तिनं आपल्या ताब्यात घेतल्यासारखी होते!

मी तर असं म्हणेन की झुंझाररावाच्या हातून कमळजा मरते त्या ठिकाणी नाटकाची पडलेली कमान 'अरे राक्षसा, त्यांना जारिणी म्हणतोस? किडे पडतील तोंडाला!' या तिच्या झुंझाररावाच्या तोंडावर फेकलेल्या शब्दांपासून जी पुन्हा चढू लागते ती झुंझाररावाच्या आत्महत्येच्या बिंदूपर्यंत सारखी उंचच जाते. कमळजेच्या मृत्यूवर एक नाटक संपतं, आणि सारजेच्या दारावरल्या थापेपासून दुसरं सुरू होतं, असंदेखील म्हणता येईल. निदान एवढं तरी खास की, नाटकातल्या आधीच्या कोणत्याहि प्रवेशात नव्हे अशा प्रकारे या अखेरच्या प्रवेशात प्रेक्षकांच्या विविध भावना उचंबळून येतात, व त्यांच्या अंगावर रोमांच उभे राहतात. कमळजेची

हत्या टळली नाही, परंतु एका नीचानं आपल्याला कसं फसविलं ते झुंझाररावाला कळलं, कमळजेच्या पावित्र्याविषयी त्याची पूर्ण खात्री पटली, जाधवराव गुन्हेगार म्हणून जाहीर झाला व त्याचं पारिपत्य झालं, शोकपूर्ण घटना व्हायची ती होऊन गेली परंतु न्यायाचा ढळलेला काटा सरळ झाला, असं मोठं समाधान प्रेक्षकांना वाटतं; आणि हे समाधान देण्याचं काम सारजा करते. तिचा पूर्वीचा चमत्कारिक मूर्खपणा प्रेक्षक विसरून जातात. अशी मूर्ख माणसं दुनियेत असतात व त्यांच्या मूर्खपणानं भलताच घात कधी कधी होतोहि, असं म्हणून तिच्या स्वभावातल्या विसंगतीमुळे कथारचनेत निर्माण झालेला ढिलेपणा नजरेआड करावयासहि प्रेक्षक तयार होतात. कमळजेच्या पावित्र्याविषयी अभिमान, त्याबद्दल संशय घेणाऱ्याविषयीची तुच्छता, ज्यानं तो संशय निर्माण केला त्याचं नातंगोतं विसरून जळजळीत धिक्कार करण्याची निर्भय वृत्ति, आणि सत्य सांगता सांगता प्राण द्यावे लागले तरी देण्याची तयारी, हेच सारजेच्या स्वभावचित्रातील मोहक रंग प्रेक्षकांना भडकपणे दिसतात, व त्यांच्या लक्षात राहतात. त्यांची सर्व सहानुभूति आणि आदरभाव जिंकूनच सारजा अंतर्धान पावते!

परंतु या अखेरच्या छोट्या प्रवेशाची खरी शोभा आहे ती झुंझाररावाच्या स्वभावचित्रावर ज्या रंगछटा नाटककारानं हळुवार हातानं आणि कौशल्यानं चढविल्या आहेत त्यांची. वैयक्तिक मत्सरानं अगर द्वेषानं नव्हे तर त्याहून अधिक उदात्त आणि विशाल अशा हेतूनं कमळजेची हत्या करावयास झुंझारराव उद्युक्त झाला असं शेक्सपिअरला दाखवायचं आहे. याचा पुरावा नाटकाच्या या प्रवेशाच्या आधीच्या भागात तर ठिकठिकाणी आहेच. 'ही जर जारिणी असेल तर त्यात प्रत्यक्ष सौंदर्याची विटंबना!' (अंक तिसरा, प्रवेश दुसरा.) 'तिच्या शुद्ध मुखचंद्राला कलंक लागून माझ्या तोंडाप्रमाणे काळं ठिक्कर पडलं हे मी कसं सहन करू?' (अंक चवथा, प्रवेश पहिला.) – असल्या उद्‌गारावरून, आणि तिसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात 'या झुंझाररावाच्या शिपाईपेशाची अखेर झाली!' असा ज्याचा शेवट होतो त्या त्याच्या भाषणावरून व त्या भाषणाच्या अखेरीस तो कोसळून खाली पडतो त्यावरून हे उघड होतं, की

कमळजा बेइमानी असेल तर एकंदर सृष्टीतलं आणि मानवी आयुष्यातलं सौंदर्य आणि मांगल्यच नष्ट झालं असं म्हणावं लागेलसं त्याला वाटतं. मग तिला या जगातून नाहीशीच केली पाहिजे व ते कृत्य आपणच केलं पाहिजे हे तो ओळखतो, आणि या कठोर न्यायदानाची जबाबदारी त्याला फार मोठी वाटते. जे कृत्य करावयास तो उद्युक्त होतो ते साधा क्रूर खून नसून यज्ञातलं बलिदान आहे– ही नाटकाच्या आधीच्या भागात जागोजाग सूचित केलेली गोष्ट नाटककर्त्यानं या अखेरच्या प्रवेशात अगदी स्पष्ट केली आहे.

या अखेरच्या प्रवेशात झुंझारराव प्रवेश करतो त्या वेळेस त्याच्या मनाची पूर्वीची द्विधा स्थिति संपलेली आहे, कमळजेला ठार मारण्याचा त्याचा पुरता निश्चय झाला आहे. हे कृत्य करण्यामागं केवळ वैयक्तिक सूडाची, मत्सराची, आणि कमळजेविषयीच्या द्वेषाची भावना असती तर तिच्या विषयीचं त्याच्या मनातलं प्रेम नष्ट झालेलं नाटककारानं दाखविलं असतं. एकाच व्यक्तीविषयी द्वेष आणि प्रेम अशा विरोधी भावना माणसाच्या मनात असू शकत नाहीत. कमळजेविषयीच्या द्वेषानं झुंझाररावाचं मन काठोकाठ भरलेलं असतं तर या अखेरच्या प्रवेशात तिचा प्राण घेताना झुंझाररावाच्या मनात तिच्या विषयीचं प्रेम शिल्लक राहिलं नसतं. परंतु ते शिल्लकच नव्हे तर शय्येवर तिची लावण्यमूर्ति पडलेली पाहिल्याबरोबर उचबंळून आलेलं नाटकर्त्यानं दाखविलं आहे. आधी चौथ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात 'आज रात्री तिचा मुडदा पाडतो' असा निश्चय त्वेषानं बोलून दाखवितानासुद्धा तो लगेच प्रेमानं उद्गार काढतो, 'पण जाधवराव, तिच्यापेक्षा खुबसुरत बायको दुनियेत नाही सापडायची. बादशहाशेजारी तख्तावर बसून त्याला हुकूम करावा अशी तिची योग्यता!' नंतर शेवटच्या प्रवेशात कमळजेचा प्राण घेण्यासाठी तिच्याजवळ गेल्यावर तो म्हणतो –

'हे नाजुक गुलाबाचं फूल जर मी एकदा खुडलं तर अर्थात् कोमेजूनच गेलं पाहिजे. असो, झाडावर आहे तोपर्यंत तरी आस्वाद घ्यावा. (चुंबन घेऊन) अहाहा! श्वासाचा काय घमघमाट हा! या योगानं प्रत्यक्ष न्यायालासुद्धा आपलं शस्त्र मोडून टाकावं अशी वासना होईल. आणखी एकदा – आणखी एकदा – (दोनदा चुंबन घेऊन) लाडके, मी तुला

मारतो, पण मेल्यावर तू अशीच रहा, म्हणजे मी तुझ्यावर पहिल्यासारखी प्रीति करीन. आणखी एकदा – पण हे मात्र शेवटचं. इतकी मोहक असून अशी घातक वस्तु कधीच झाली नाही ! हे अश्रु वाहू लागले, पण मोठे दुष्ट आहेत. जिच्यावर प्रेम तिलाच मारायचं अं ! काय अलौकिक दुःख हे ! '

या लहानशा भाषणातील ' जिच्यावर प्रेम तिलाच मारायचं अं ! काय अलौकिक दुःख हे ! ' या उद्‌गारावरून झुंझाररावाची कमळजेवरील प्रीति कायम असल्याचं तर आपल्याला स्पष्ट दिसतंच, परंतु शिवाय आपल्या ध्यानात हे देखील येतं की, ज्या अर्थी तो अजूनहि तिला ' लाडके ' असं म्हणतो, तिचं पुनः पुनः चुंबन घेतो, त्या अर्थी तो निव्वळ वैयक्तिक द्वेषानं, मत्सरानं, केवळ सूड घेण्यासाठी तिचा प्राण घेण्यास प्रवृत्त झालेला नाही. कमळजेच्या श्वासाचा घमघमाट आल्याबरोबर तो म्हणतो, ' या योगानं प्रत्यक्ष न्यायालासुद्धा आपलं शस्त्र मोडून टाकावी अशी वासना होईल! ' म्हणजे आपल्याला न्यायदान करायचं आहे अशी त्याची भावना आहे. प्रथम तलवार उपसून ती म्यानात घातल्यावर तो म्हणतो, ' परंतु प्राण हा घेतलाच पाहिजे. नाही तर ही आणखी असाच कित्येकांना दगा देऊन घात करील. ' म्हणजे कमळजेच्या दुराचारानं आपली स्वतःची छीःथू झाली एवढंच दुःख त्याला होत नाही, तर तिच्या रूपानं भ्रष्टतेची कीड निर्माण झाली आहे, आणि भोवतालच्या मानवी जीवनात तिचा आणखी संचार होण्यापूर्वी ती नाहीशी केली पाहिजे असं त्याला वाटत आहे.

कमळजा जागी झाल्यावर तिचा आणि झुंझाररावाचा जो संवाद होतो, त्यातील झुंझाररावाच्या तोंडचं एक लहानसं, पण फार महत्त्वाचं वाक्य देवलांनी गाळलेलं आहे, " एखाद्या पातकाबद्दल परमेश्वराची क्षमा मागितली नसलीस तर आता मागून घे. " एवढंच देवलांचा झुंझारराव म्हणतो. मुळात ऑथेल्लोच्या तोंडी ' I would not kill thy soul, ' (तुझ्या आत्म्याचा घात मला करावयाचा नाही) असं आणखी एक वाक्य आहे. दुराचारानं बरबटलेलं कमळजेचं सुंदर शरीर नाहीसं करण्याचं त्यानं

ठरविलेलं आहे ; परंतु तिच्या आत्म्याचा घात करण्याची त्याची इच्छा नाही. किंबहुना मानवी आयुष्यातलं मांगल्य आणि न्यायनीति ढळू नये म्हणून कमळजेला या जगातून नाहीशी करण्याचं त्यानं ठरविलं आहे, त्याचप्रमाणे अधःपतनापासून कमळजेच्या आत्म्याचं रक्षण करण्याच्या इच्छेनंहि तो प्रेरित झालेला आहे.

सारांश, या अखेरच्या प्रवेशाच्या सुरुवातीसच नाटककर्त्यानं अगदी स्पष्ट केलं आहे, की झुंझारराव हा एक साधा, सामान्य खुनी नाही. सामान्य मत्सराहून आणि द्वेषाहून फार वेगळा आणि उदात्त हेतु त्याच्या मनात आहे. तो जे करणार आहे ती मामुली क्रूर हत्या नाही. मानवी जीविताला लागलेला कलंक पुसण्यासाठी, यापुढे तरी 'आकाशानं नाकाला पदर लावू नये', 'चंद्रसूर्यांनी तोंडं लपवूं नयेत', 'वाऱ्यानं पृथ्वीच्या पोटात लपू नये' म्हणून जे कठोरपणे केलंच पाहिजे -- आणि त्यानंच आपल्या हातांनी केलं पाहिजे - असं एक न्यायदानाचं कृत्य आहे ते !

झुंझाररावाच्या स्वभावचित्रावर आणखी एका ज्या सुंदर रंगछटेचा हात शेक्सपिअरनं या प्रवेशातच दिला आहे ती पुढे आहे. कमळजा गतप्राण होऊन मंचकावर पडते, सारजा येते, त्याचं अघोरी कृत्य कळल्यावर ती त्याच्यावर कडाडून उठते, रुमालाचा खरा प्रकार सांगते, आणि झुंझाररावाला म्हणते, 'अरे ठोंब्या झुंझाररावा ! फुकट रे, फुकट त्या गाईचा गळा कापलास ! मूर्खा, तुला त्या रत्नाची किंमत कळली नाही.' नंतर जाधवरावाकडे बोट दाखवून झुंझारराव पिलाजीरावाला म्हणतो, 'या सैतानाला असं विचार की त्यानं माझ्याकडून असं अघोर पातक का करविलं ?' यावर जाधवराव म्हणतो, 'मला काही विचारू नका. तुम्हाला कळलं तेवढं कळलं. याउपर मी एक शब्दसुद्धा काढणार नाही.' परंतु जाधवरावाच्या खुलाशाची आता फारशी गरज उरलीच आहे कुठे ? जाधवरावाच्या नीचपणाचा उलगडा जरी झुंझाररावाला झालेला नसला, तरी त्याच्या लक्षात दोन गोष्टी पुरत्या आलेल्या आहेत. एक ही की आपण फसलो, जाधवरावानं नीचपणानं आपल्या कानात विष

ओतलं आणि आपण ते आपल्या मनात भिनू दिलं. आणि दुसरी गोष्ट ही की कमळजा निष्कलंक आणि पवित्र होती. झुंझाररावाच्या स्वभाव-चित्रणाच्या दृष्टीनं पहिलीपेक्षा दुसरी गोष्ट अधिक महत्त्वाची आहे. जाधव-रावाच्या कारस्थानाचा संपूर्ण उलगडा झाल्यानंतर आपण सफाई फसलो आणि आपल्या प्रिय पत्नीचे प्राण आपण व्यर्थ घेतले याबद्दलचा पश्चात्ताप आणि दुःख झुंझाररावाला साहजिकपणे होतं. परंतु त्याच्या अंतःकरणातली या वेळची ही एकच भावना नाही. तिच्या जोडीला दुसरी भावना आहे. आणि ती अधिक महत्त्वाची आहे. ती भावना म्हणजे कमळजेच्या पावित्र्या-बद्दलची खात्री, आपण तिच्यावर जे प्राणापलिकडचं प्रेम केलं त्याची विटंबना न झाल्याची खात्री, आणि यातून उद्भवलेलं अत्यंत उदात्त असं समाधान !

साऱ्या गोष्टींचा उलगडा झाल्यावर देवलांच्या मराठी नाटकात 'झुंझारराव :–(दुःखानं कपाळ बडवून) केवढा मूर्ख मी !' असा मजकूर आहे. मूळ 'ऑथेल्लो' नाटकात 'दुःखानं कपाळ बडवून' अशी सूचना मुळीच नाही ! 'O, fool, fool, fool !' एवढाच उद्गार आहे. 'दुःखानं कपाळ बडवून' असं जे देवलांनी लिहिलं आहे ते त्यांच्या पदरचं आहे. त्या घटकेला झुंझारराव दुःखानं वेडा झाला असला पाहिजे अशा समजुतीनं त्यांनी ही प्रयोगविषयक सूचना लिहिली असावी. परंतु ही समजूत चुकीची आहे. रिचर्ड फ्लॅटर हा टीकाकार म्हणतो, ('The Moor of Venice' पृ. १६६–६७) की गॅरिक, केंबल, कीन हे इंग्रजी नट आणि एडविन बूथ हा अमेरिकन नट "O, fool, fool, fool" हे वाक्य उच्चारताना आपल्या झिज्या उपटीत, दुःखानं पिजलेला आवाज काढीत, आणि वैतागाचे झटके अंगाला देत, परंतु हा असला अभिनय सर्वतोपरी चुकीचा आहे. या घटकेची ऑथेल्लोची मुख्य भावना तीव्र असह्य दुःखाची नाही. त्याला दुःख आणि पश्चात्ताप अर्थात झालेला आहे, परंतु कमळजेच्या पावित्र्याचा सारा संशय फिटून झालेल्या अपूर्व समाधानापुढे त्या दुःखाचं महत्त्व नाही. नाटक-कर्त्यानं जो झुंझारराव मनापुढे ठेवला आहे तो प्रेक्षकाना दाखविणारा कुशल नट या ठिकाणी संतापी दुःखाचा अभिनय करणार नाही. 'O, fool, fool, fool' या उद्गारांच्या वेळेस झुंझाररावाचं अंतःकरण पश्चात्तापानं आक्रोश

करीत आहे असं समजणं, आणि या समजुतीला अनुसरून अभिनय करणं चुकीचं आहे. मर्मज्ञ कुशल नट असा उद्‌गार काढताना असं दाखविण्याचा प्रयत्न करील, की जाधवरावाच्या नीच कारस्थानाला आपण बळी पडलो असा पूर्ण उमज झुंझाररावाला पडलेला आहे, परंतु त्याबरोबरच त्याची खात्री पटली आहे की, कमळजेच्या चारित्र्याची शंका घेण्यात आपण मोठाच मूर्खपणा केला, तिचं चारित्र्य शुद्ध होतं, आपल्याखेरीज दुसऱ्या कुणावरही तिनं प्रेम केलं नाही, आपल्याशी ती एकनिष्ठ होती !

म्हणजे नाटकाच्या अखेरीस झुंझाररावाच्या अंतःकरणातील मुख्य भावना दुःखाची, अनुतापाची, त्वेषाची, अगर संतापाची नसून आंधळ्या माणसाचे डोळे एकदम उघडावेत व साऱ्या गोष्टींवर चक्क प्रकाश पडलेला त्याला दिसावा म्हणजे त्याच्या मनाची जशी भावना असेल तशी आहे, आणि त्याच्या भरीला एक प्रकारच्या आनंदाची आहे. या क्षणीचा त्याचा आनंद दुसऱ्या कुणाला कळण्यासारखा नाही. तो गुप्त आहे; परंतु तो फार मोठा आहे. आपलं प्रेम व्यर्थ गेलं नाही, आपला विश्वास खोटा ठरला नाही, या जाणिवेचा आनंद केवढा अपूर्व असतो ते फक्त ज्यांनी झुंझाररावासारखं निस्सीम प्रेम केलं असेल त्यांनाच कळेल. हा आनंद ज्या क्षणी झुंझाररावाच्या मनात उचंबळून येतो तेव्हा त्याची प्रियतमा कमळजा मंचकावर मरून पडलेली आहे, सारजेचा मृत देह तिच्याजवळच पडलेला आहे, परसोजी, धनाजी, पिलाजी, मुधोजी वगैरे माणसं त्याच्याभोवती उभी आहेत. या गर्दीत त्याचा कुणीहि मित्र नाही. झुंझारराव अगदी एकटा आहे. या जगात आता यापुढे फक्त एकटेपणाचीच त्याला सोबत आहे. अशा जगात राहून त्याला काय करायचंय्? जिची त्यानं हत्या केली ती एकनिष्ठ होती हे त्याला पटतं. आणि ते पटल्यावर तो वेळ घालवीत नाही. तो स्वतःच्या पोटात जंबिया खुपसून घेतो. त्याची ही आत्महत्त्या वैतागाची होती असं समजणं चुकीचं आहे. 'लाडके, तुला मारण्यापूर्वी तुझं चुंबन जसं घेतलं होतं, तसंच स्वतःला मारताना घेतो!' असं म्हणून कमळजेच्या ओठांवर ओठ ठेवून तो प्राण सोडतो. स्वतःची आणि कमळजेची ताटातूट तो संपवितो. ज्या ठकाणी आपली तिची पुन्हा भेट होईल असं त्याला वाटत असतं त्या ठिकाणी जाण्यासाठी

तो कुडी टाकून मोकळा होतो. मृत्युलोकातील त्याचा आणि कमळजेचा प्रीतीचा संसार दुर्दैवानं अल्पकालिक ठरला होता. परंतु मृत्युलोकापलीकडचं तिचं आणि आपलं मीलन चिरकाल टिकेल अशी त्याची खात्री होती. मरणाच्या घटकेस रोमिओ आणि ज्यूलिएट ही दोघं ज्या अर्थानं सुखात होती त्याच अर्थानं झुंझाररावहि मरता मरता आनंदात होता. केवळ लौकिक दृष्टया 'झुंझारराव' नाटकाच्या अखेरीकडे बघणाराला ती दुःखाची वाटेल. परंतु प्रत्यक्ष मृत्यूच्या क्षणी झुंझारराव दुःखी नाही. आपली पत्नी जशी लावण्यसंपन्न होती तशीच पवित्र व शुद्धहि होती, आपल्यावर तिचं प्रेम होतं, आपल्याशी ती एकनिष्ठ होती, या खात्रीच्या अपूर्व आनंदाचा उपभोग घेत, तिला भेटण्यासाठी अधीर होऊन, आणि ते पुनर्मीलन दूर नाही या समजुतीच्या उत्कट समाधानात, तो हा मर्त्य लोक सोडतो! हे लक्षात घेता मला तर असं म्हणावसं वाटतं की 'झुंझारराव' हे नाटक शोकान्त नसून सुखान्त आहे!

मृच्छकटिकातील चारुदत्त

(साहित्य : जानुआरी १९४७)

एका इंग्रजी सुभाषितात मोठ्या माणसांचे तीन वर्ग सांगितलेले आहेत. काही माणसं स्वपराक्रमानं मोठी होतात, काहीना केवळ ती मोठ्या कुळात निपजली म्हणून मोठेपणा प्राप्त होतो, आणि काहींच्यावर लोकानी विनाकारण मोठेपणा लादलेला असतो. मला पुष्कळदा वाटतं, की हा न्याय जसा प्रत्यक्ष व्यवहारातल्या स्त्रीपुरुषाना लागू आहे तसा तो कथावाङ्मयाच्या कल्पित सृष्टीतल्या माणसानाहि लागू आहे. या कल्पित सृष्टीतली काही माणसं उगीचच्या उगीचच मोठी ठरून जातात. प्रत्यक्ष व्यवहारात ज्या-प्रमाणे काही लोकांच्या तथाकथित विद्वत्तेचा विनाकारण बोभाटा होतो, हे लोक खरोखरीच कितपत गाढे विद्वान् आहेत त्याची कसून चौकशी केली जात नाही, कुणी तरी एकजण आंधळेपणानं म्हणतो की अमका अमका माणूस फार विद्वान् आहे व मग सामान्य समाजहि तेच बडबडू लागतो, त्याचप्रमाणे कथावाङ्मयातील काही पात्रांच्या मोठेपणाबद्दल अकारण गाजावाजा होतो. आणि मोठमोठ्या टीकाकारानी हा दबदबा वाढविल्यामुळे सामान्य वाचक ते मत गृहीत धरून चालतात.

या चमत्कारिक लोकभ्रमाचं एक उदाहरण म्हणून 'मृच्छकटिक' नाटकातल्या चारुदत्ताचं नाव मी घेईन.

या गृहस्थाला धीरोदात्तपणाची प्रशंसापत्रं ज्या ज्या टीकाकारानी बहाल केलेली आहेत, जो जो म्हणून या नाटकाविषयी लिहितो, तो तो सांगतो, की चारुदत्त म्हणजे धीरोदात्त नायकाचा एक अप्रतिम नमुना आहे ! कुणी म्हणतो असं नाटक जगात कुठे नसेल; कुणी म्हणतो हे नाटक लिहिणाऱ्या

कवीच्या प्रतिभेला कुठे तोड मिळणं शक्य नाही; कुणी म्हणतो कलावंताना अभिनय शिकायचा असेल तर त्यानी या नाटकाचे प्रयोग करावेत; आणि सगळेच म्हणतात की मृच्छकटिक नाटकातील चारुदत्त म्हणजे एखाद्या महाकाव्यात शोभण्यासारखा अपूर्व धीरोदात्त नायक होय !

मृच्छकटिक नाटकाच्या गुणावगुणांविषयी चर्चा या लेखात करण्याचा माझा हेतु नाही. तीदेखील करण्यासारखी आहे, आणि हे नाटक खरोखरीच नाट्यविषयक तंत्राचा एक आदर्श आहे की काय ही गोष्ट तपासून पाहण्यासारखी आहे. परंतु प्रस्तुत चर्चा त्यासंबंधाची नाही. त्याचप्रमाणे चारुदत्त हा मृच्छकटिक नाटकाचा नायक होऊ शकतो की काय – म्हणजे नाट्यसाहित्यात याबद्दलच्या ज्या कसोटया सिद्ध आहेत त्या लावून पाहिल्यास चारुदत्ताला या नाटकाचा नायक म्हणता येईल की काय – असा प्रश्नहि उपस्थित करता येईल ; आणि असं दाखविता येईल, की मृच्छकटिक नाटकाची नायिका वसंतसेना आहे, परंतु नायक चारुदत्त नसून शकार आहे. परंतु या मुद्याचं विवेचनहि या लेखात मला करायचं नाही. चारुदत्त मृच्छकटिक नाटकाचा नायक आहे असं गृहीत धरून मी फक्त एकच प्रश्न उपस्थित करणार आहे तो असा, की हा जो चारुदत्त तो धीरोदात्त या विशेषणाला खरोखरीच पात्र आहे काय ? नाटक वाचताना अगर पाहताना चारुदत्ताविषयी जी सहानुभूति आपल्याला वाटते ती एक अत्यंत मोठा चारित्र्यसंपन्न धीरोदात्त असा पुरुष कथावाङमयात दृष्टीस पडला म्हणजे जशी वाटावी तशा प्रकारची वाटते काय ?

या प्रश्नाची छाननी करावयाची झाल्यास चारुदत्ताच्या धीरोदात्ततेबद्दल जो दबदबा निर्माण झालेला आहे तो आधी आपल्याला मनावेगळा केला पाहिजे, आणि आपण स्वतःशी असं म्हटलं पाहिजे, की मृच्छकटिक नाटकाच्या अंतर्गत पुराव्यावरून जे काही दिसेल तेवढेच आम्ही पुराव्यादाखल मान्य करणार ! या पुराव्यात जर चारुदत्ताची धीरोदात्त कृत्यं दाखल करता आली तर आम्ही आनंदानं कबूल करू की होय बुवा, चारुदत्त फार मोठा धीरोदात्त गृहस्थ होता. परंतु अशा प्रकारचा कोणताहि पुरावा प्रत्यक्ष नाटकात सापडला नाही तर आम्ही न कचरता असा निर्णय देणार की चारुदत्त धीरोदात्त होता असं लोक म्हणतात खरे, परंतु प्रत्यक्ष नाटकावरून

तसं काही दिसत नाही. तो एक लोकभ्रम आहे, आणि चिकित्सक साहित्य-समीक्षणाच्या दृष्टीनं या लोकभ्रमाचा आता अंत झालेला बरा.

या बाबतीत आपल्याला योग्य तो निर्णय घेता यावा यासाठी मृच्छकटिक नाटकाचं कथानक शक्य तेवढ्या संक्षिप्त रीतीनं आपल्याला डोळ्यापुढे आणलं पाहिजे.

एके काळी अतिशय धनसंपन्न असलेला चारुदत्त आपल्या दातृत्वानं निर्धन झालेला असतो. मात्र तो आपल्या पूर्वीच्याच चार चौकांच्या प्रासादतुल्य वाड्यात रहात असतो. त्याच्या घरात तीन माणसं असतात. त्याची आई, त्याची पत्नी धूता आणि त्याचा मुलगा रोहसेन. याखेरीज रदनिका नावाची दासी त्याच्या घरात असते, वर्धमानक नावाचा नोकर असतो, व त्याचा ब्राह्मण मित्र मैत्रेय हाहि त्याच्या घरातच राहत असतो असं नाटकातील उल्लेखावरून वाटतं. चारुदत्ताचा धंदा कोणता होता हे कळायला मार्ग नाही. त्याचं नक्की वय किती होतं हेहि नाटककारानं कुठे सुचविलेलं नाही. आधुनिक नाटककारांप्रमाणे प्राचीन नाटककार मुख्य पात्रांचीसुद्धा वयं नमूद करीत नसत. परंतु चारुदत्त मध्यम वयाचा असावा असा स्थूल मानानं तर्क करता येईल.

अशा या चारुदत्ताच्या प्रथम रूपावर आणि नंतर गुणांवर वसंतसेना लुब्ध होते. एके दिवशी तिन्हीसांजांच्या वेळी ती रस्त्यानं निघाली असताना (ती कुठे कशासाठी चालली त्याचा नाटकात उल्लेख नाही !) वाटेत राजशालक शकार तिला पकडू लागतो. त्याच्या हातातून निसटण्यासाठी कुठे लपावं ते तिला कळत नाही. परंतु जवळच चारुदत्ताचं घर आहे असं शकाराच्याच बोलण्यावरून तिला कळतं, आणि ती चारुदत्ताच्या घरात प्रवेश करते. तिला चारुदत्त भेटतो, परंतु ती काही तिथे फार वेळ राहत नाही. पुन्हा वाटेत कुणी वाईट माणसं भेटली तर आपले दागिने जाण्याचं भय नको म्हणून ती आपल्या अंगावरचे सर्व अलंकार उतरून चारुदत्ताच्या घरी ठेवते व निघते. (दागिन्यांना भय होतं आणि दागिन्याहूनहि जे अधिक मूल्यवान् व ज्याच्या लुटीचा संभव अधिक ते लावण्य वाटेत आपल्यावर संकट आणील असं काही वसंतसेनेला वाटलं नाही बरं का !) ती निरोप घेऊं लागली तेव्हा चारुदत्त स्वतः तिला पोचवायला निघतो.

(अरे ! वसंतसेना जर एकटी जाणार नव्हती तर दागिने चारुदत्ताकडे ठेवण्याचं प्रयोजन आता कुठे उरलं होतं ?)

पुढे रात्री शर्विलक नावाचा चोर चारुदत्ताचं घर फोडतो, आणि मैत्रेय आपल्या फाटक्या पंच्यात वसंतसेनेचे सारे दागिने गुंडाळून घेऊन निजलेला असतो त्याच्या जवळचे ते दागिने घेऊन पळून जातो. (इतके मोलाचे दागिने सुरक्षित ठेवण्यासाठी चारुदत्ताच्या चार चौकी वाड्यात एकदेखील बंदिस्त फडताळ नव्हतं ! तेव्हा मैत्रेयासारख्या मूर्ख म्हाताऱ्याजवळ फाटक्या पंच्यात चारुदत्तानं ते राहू दिले असं दिसतं ! स्वतःची आणि दुसऱ्याची देखील धनदौलत अक्षरशः कस्पटाप्रमाणे मानणारा चारुदत्त होता यात काय संशय उरला ?) वसंतसेनेचे दागिने चोरीस गेले तेव्हा त्यांची भरपाई करण्यासाठी चारुदत्त आपल्या पत्नीच्या गळ्यातली ' पृथ्वी मोलाची ' रत्नमाला (चारुदत्ताच्या घरात अशी रत्नमाला होती, नोकरचाकर होते, परंतु मशालीवर टाकण्यासाठी तेलाचा थेंब नव्हता ! हा शुद्रक कवि म्हणजे गडकऱ्यांची प्राचीन आवृत्ति शोभेल खरा !) मैत्रेयाकरवी वसंतसेनेकडे धाडून देतो. परंतु मध्यंतरी असं झालेलं असतं की ज्या शर्विलकानं चारुदत्ताच्या घरी चोरी केली त्याचं वसंतसेनेची दासी मदनिका हिच्यावर प्रेम असतं, तिला दासीपणातून सोडवून नेण्यासाठी तो वसंतसेनेकडे येतो, आणि दागिने वसंतसेनेला देतो. मैत्रेय रत्नमाला घेऊन वसंतसेनेकडे येतो. दागिने परत मिळाल्याबद्दल ती त्याच्याजवळ काहीच बोलत नाही. परंतु चारुदत्ताचा प्रामाणिकपणा तिच्या मनांत भरल्यामुळे ती त्याच्यावर अधिकच अनुरक्त होते, व संध्याकाळी त्याच्या भेटीस जाते.

या वेळी ती रात्रभर चारुदत्ताकडे राहते. सकाळी चारुदत्त लवकर उठून पुष्पकरंडक उद्यानात जातो, व आपली गाडी तिच्यासाठी तयार ठेवलेली असेल तिच्यात बसून वसंतसेनेनंहि उद्यानात यावं असा दासीजवळ निरोप देतो. (बरोबर आहे ! रात्री केलेली चैन त्याला अपुरी वाटली असावी आणि आता सकाळच्या प्रहरी बागेत ' बासी ' मौज लुटण्याचा त्यानं बेत केला असावा ! मजनूलासुद्धा ही शृंगारचेष्टा सुचली नसेल !) चारुदत्ताच्या निरोपाप्रमाणे वसंतसेना जायला निघते. पण तितक्यात ' मला सोन्याचा गाडा पाहिजे ' म्हणून हट्ट धरून रडत

चारुदत्ताचा मुलगा येतो. दरिद्री चारुदत्ताच्या घरात हा बालहट्ट कसा पुरा व्हायचा ? तेव्हा वसंतसेना आपले सर्व दागिने त्याच्यापुढे ठेवते व म्हणते, बाळा हे दागिने घे आणि सोन्याचा गाडा करून आण हं. (चार दागिने टाकावेत व एक सोन्याचा गाडा खरेदी करावा अशी सोय करणारी खेळण्यांची दुकानं सराफांनी उघडली होती असं दिसतं ! दागिने पाहिल्यावर गाड्याचा हट्ट सोडणारा चारुदत्ताचा मुलगाहि अजबच समजावा लागेल. किंवा शूद्रक कवीच्या वेळी बालमानसशास्त्र निराळ्या तऱ्हेचं असेल !) आपले सगळे दागिन चारुदत्ताच्या मुलाजवळ (!) ठेवून वसंतसेना चारुदत्ताच्याभेटीसाठी उद्यानात जायला म्हणून निघते.

परंतु चारुदत्ताच्या घरातून बाहेर पडताना त्यानं तयार ठेवलेल्या गाडीत बसण्याऐवजी राजशालक शकराची गाडी रस्त्यानं जाताना चारुदत्ताच्या घरापाशी सहज थांबलेली असते त्या गाडीत वसंतसेना चुकून बसते. (म्हणजे राजशालकाची गाडी तरी भिकार असली पाहिजे ! किंवा चारुदत्ताची गाडी तरी फार उंची असली पाहिजे ! कारण त्याशिवाय वसंतसेनेची चूक होईल कशी ? बाकी असंहि असेल, की रात्रभर ज्या चारुदत्ताच्या मिठीत वसंतसेनेनं काळ काढला त्याला आता पुन्हा सकाळी बागेत जाऊन लतामंडपात आलिंगन देण्यासाठी वसंतसेना इतकी अधीर झाली होती, की तिच्या डोळ्यांना धड काही दिसेनासं झालं होतं. प्रेम आंधळं आहे म्हणतात ते असं !) शकार नेमका पुष्पकरंडक उद्यानातच आपल्या गाडीची वाट पहात असतो. त्याच्या हातांत वसंतसेना अनायासे सांपडते. ती त्याला वश होत नाही. तेव्हा तो तिचा गळा दाबून प्राण घेतो, आणि तिच्या अंगावर वाळलेल्या पानांचं आच्छादन घालून तो उद्यानातुन निघून जातो. (हे उद्यान भयंकर विस्तीर्ण असलं पाहिजे ! कारण आधीच उद्यानात जाऊन वसंतसेनेची वाट पाहणारा जो चारुदत्त त्याला या एकंदर प्रकारची दादसुद्धा लागत नाही. बाकी चारुदत्तानं आधी उद्यानात का जावं तेहि समजण्यासारखं नाही. आपल्या पत्नीच्या नकळत त्याला वसंतसेनेशी चोरटी क्रीडा करायची होती असं म्हणावं तर आदल्या रात्री धडधडीत आपल्या घरात त्यानं वसंतसेनेशी एकांत केलेला होता !)

शकार उद्यानातून जो जातो तो सरळ न्यायसभेत जाऊन फिर्याद गुदरतो,

की चारुदत्तानं वसंतसेनेच्या दागिन्याच्या लोभानं तिचा खून केला. मग चारुदत्ताला न्यायाधीशासमोर आणलं जातं. या न्यायसभेतला न्यायाधीश असं मुलखावेगळा आहे, की चारुदत्ताला पाहताच तो मनानं ठरवितो की यानं अपराध केलेला असणं शक्यच नाही. इतकंच नव्हे तर राजशालक शकाराला तो उघड उघड दम भरतो की, " मूर्खा, चारुदत्तावर असा भलताच आरोप करताना तुझी जिव्हा कशी झडली नाही ! तुझा देह कसा गळून पडला नाही ! ' परंतु न्यायाधीश असा पूर्वग्रहदूषित असूनहि प्रत्यक्ष पुरावा चारुदत्ताच्या विरुद्ध जातो. या पुराव्याचा कळस होतो तो असा, की ऐन वेळी मत्रेयच न्यायसभेत येतो व तिथे चाललेला एकंदर प्रकार पाहून चिडून तो जेव्हा शकाराशी मारामारी करूं कागतो तेव्हा त्याच्या काखेतून दागिन्यांचं गाठोडं पडतं ! मग चारुदत्ताला सुळी जाण्याची शिक्षा होते.

चारुदत्ताला वधस्तंभाकडे नेण्यात येतं. परंतु मध्यंतरी असं झालेलं असतं, की वसंतसेना मेलेली नसते. फक्त मूर्च्छित झालेली असते. आणि एका भिक्षूनं तिला सोडविलेलं असतं. ती धावत वधस्तंभाच्या ठिकाणी येते. मग चारुदत्ताची सुटका होते.

मृच्छकटिक नाटकाचं कथानक हे असं आहे.

आता या एकंदर कथानकाची हालचाल पाहिली तर त्यात चारुदत्ताचं अलौकिक चारित्र्य, दातृत्वामुळे त्याला आलेलं दैन्य, आणि त्याचा धीरोदात्तपणा या तीन गोष्टींचे कोणकोणते पुरावे आपल्याला सापडतात ? नाटकातल्या इतर पात्रांनी केलेली वर्णनं जमेस धरण्यात अर्थ नाही. कारण ' अहो माझ्या नाटकाचा नायक चारुदत्त फार मोठा मनुष्य होता बरं का ' असा लेखकानं हवाला देणं, आणि इतर पात्रांच्या तोंडी तसली वर्णनं घालणं, या दोन्ही गोष्टींना टीकाशास्त्राच्या दृष्टीनं सारखीच किंमत द्यावी लागेल. नाटकातल्या कोणत्या प्रत्यक्ष प्रसंगावरून अगर चारुदत्ताच्या कृत्यावरून त्याचं दैन्य, चारित्र्य, आणि धीरोदात्तत्व सिद्ध होतं ते आपल्याला तपासून पाहिलं पाहिजे.

दैन्याचा मुद्दा जरा गौण आहे म्हणून त्याचा प्रथम विचार करू.

चारुदत्त आपल्या तोंडानं दारिद्र्याचं रडगाणं सतत गात असतो, उसासे सोडीत असतो. माझे सारे मित्र मला सोडून गेले, मला आता कोणी विचारीत

नाही, इत्यादि रडगाणं तो नाटकभर गात असतो. परंतु या गृहस्थाच्या या रडगाण्यावर आम्ही विश्वास कसा ठेवायचा ? त्याला भयंकर दारिद्र्य आलं होतं असं आम्हाला काही दिसत नाही. चारुदत्ताच्या वाड्यात रात्र घालविल्यानंतर दुसऱ्या दिवशी सकाळी (पाचव्या अंकाच्या प्रारंभी) उठलेल्या वसंतसेनेच्या बोलण्यावरून असं दिसतं, की चारुदत्ताचा वाडा चांगला चार चौकांचा होता. त्याचप्रमाणे नाटकात असाहि पुरावा आहे, की चारुदत्ताच्या वाड्याला लागून त्याची बाग होती. त्याच्या घरात नोकर चाकर होते. त्याची स्वतःची गाडी होती. आणि त्याच्या बायकोच्या गळ्यात 'पृथ्वीमोलाची' रत्नमाला होती ! हा सारा चारुदत्ताच्या दारिद्र्याचाच पुरावा काय ? माझ्या साऱ्या मित्रांनी मला सोडलं असं चारुदत्त म्हणतो तीदेखील थापच म्हणावी लागेल. कारण पहिल्या अंकाच्या प्रारंभीच मैत्रेय चारुदत्ताकडे येतो तो असं सांगत की 'तुझा प्रिय मित्र चूर्णवृद्ध याने हा शेला जाईच्या फुलांनी सुवासित करून तुला देण्यासाठी माझ्यापाशी दिला आहे.' हे काय चारुदत्ताला साऱ्या मित्रांनी वाळीत टाकलं होतं याचं लक्षण ? चारुदत्त दरिद्री झाला म्हणून त्याच्या विषयीचं लोकमत फिरलं होतं व त्याची समाजातील प्रतिष्ठा नाहीशी झाली होती असं तर मुळीच दिसत नाही. पुराण ऐकणाऱ्या म्हाताऱ्या सोवळ्या बाया पुराणिकाच्या तोंडून देवाचं नाव आल्याबरोबर ज्याप्रमाणे नमस्कार करतात त्याप्रमाणे नाटकातलं प्रत्येक पात्र चारुदत्ताचं नाव निघताच 'धन्य तो महाभाग' असाच उद्‌गार काढतं. दुष्ट शकाराचे नोकर चेट विटसुद्धा ! आणि अखेर वसंतसेनेचा खून केल्याच्या आरोपावरून चारुदत्ताला न्यायसभेत आणण्यात येतं तेव्हा न्यायाधीश देखील अतिशय सन्मानानं त्याला वागवतो. इतकं सगळं असतांना चारुदत्ताचं तथाकथित दारिद्र्य म्हणजे एक मोठी ट्रॅजेडी होती असं म्हणायचं कसं ? आणि पुन्हा पुन्हा आपलं दैन्य वर्णन करून सांगणारा चारुदत्त खरं बोलतो असं समजायचं कसं ? चारुदत्ताच्या दारिद्र्यामुळे त्याची समाजात छी थू: होत होती असं जर नाटककारानं दाखविलं असतं तर आम्हाला वाटलं असतं, अरेरे, इतका मोठा गुणसंपन्न पुरुष असून त्याची धनदौलत नाहीशी झाल्यावर समाज त्याला झिडकारू लागला बरं, आणि आमची अंतःकरणं

सहानुभूतीनं तुडुंब भरून आली असती. परंतु असा प्रकार मुळीच होत नाही. उलट उगीचच रडगाणं गात बसण्याची ज्यांना जन्मसिद्ध खोड आहे अशा दुबळ्या माणसांपैकी चारुदत्त होता असा आमचा पक्का ग्रह होतो !

चारुदत्तानं स्वतःच आपल्या तोंडानं नाटकभर चालविलेला स्वतःच्या दारिद्र्याचा व दैन्याचा बोभाटा ज्याप्रमाणे खोटा म्हणावा लागतो, त्याप्रमाणेच ' मृच्छकटिक ' नाटकाच्या टीकाकारानी चारुदत्ताच्या धीरोदात्ततेबद्दल जो बोभाटा केलेला आहे त्यालाहि प्रत्यक्ष नाटकात आधार पाहू गेल्यास सापडत नाही. नाटकाच्या कथानकाचा जो सारांश मी वर दिलेला आहे तो संपूर्णतः प्रामाणिकपणानं दिलेला आहे. तो वाचकांनी वाटल्यास पुन्हा एकदा नजरेखालून घालावा व स्वतःला प्रश्न करावा, की मृच्छकटिकातील हा जो चारुदत्त त्याच्या हातून ज्यायोगानं त्याचा धीरोदात्तपणा सिद्ध होईल अशी कोणकोणती कृत्यं घडल्याचं नाटककारानं दाखविलं आहे ?

' मृच्छकटिक ' नाटकाच्याप्रारंभापासून अखेरपर्यंत चारुदत्त काय काय करतो त्याचं वाचकांच्या सोयीसाठी मीच एक टिपण तयार करतो म्हणजे झालं. आपल्याला चारुदत्ताचं प्रथम दर्शन होतं ते तो बलि टाकावयास घराबाहेरच्या अंगणात येतो तेव्हा. मैत्रेय आपल्याला त्याची ओळख करून देतो ती अशी, की 'हा पहा चारुदत्त स्नानसंध्या आटोपून गृहदेवतांना बलि देण्याकरता इकडे येत आहे.' चारुदत्त प्रवेश करतो तो झपाट्याला 'आकाशाकडे पाहून दुःखाचा सुस्कारा टाकतो,' आणि म्हणतो 'प्रारब्धाची गति कळण्यासारखी नाही म्हणतात ते सार्थ आहे, कारण ज्या या माझ्या सदनांगणात सारस वगैरे पक्षी मी टाकलेला बलि भक्षून पूर्वी खेळत असत, त्या ठिकाणी आता तृण वाढलेलं आहे, आणि हा पुण्यबलि कीटक खात असतात.' हे वर्णन काव्याच्या दृष्टीनं ठीक असलं तरी तर्काच्या दृष्टीनं पचायला जरा कठिणच आहे. एक तर चारुदत्ताच्या सदनांगणात तृण का वाढावं हे कळत नाही. कारण पूर्वीची त्याची धनाढ्यता जरी शिल्लक उरली नसली तरी त्याच्या घरात नोकर चाकर अजिबात उरले नव्हते अशी काही परिस्थिति नाटककर्त्यानं दाखविलेली नाही. परंतु आपण आपल्या शंकेचं असं समाधान करू या, की चारुदत्ताच्या नोकरीत पूर्वी केव्हा तरी असलेला माळी त्याला

सोडून गेलेला होता व त्यामुळे त्याच्या सदनांगणात तृण वाढलेलं होतं. परंतु अशी कल्पना केली तरी चारुदत्तानं अंगणात टाकलेला पुण्यबलि कीटकांच्या भक्ष्यस्थानी का जात होता ते काही कळण्यासारखं नाही. कारण माणूस कितीहि दरिद्री झाला तरी त्यामुळे त्याच्या अंगणात पाऊल टाकायचं नाही व त्यानं त्या ठिकाणी ठेवलेला पुण्यबलि खायचा नाही असा बहिष्कार पुकारण्याची अक्कल पक्ष्यांच्या ठिकाणी असेल असं काही वाटत नाही. सारस पक्षी राहोत परंतु कावळे तरी अगदी दरिद्र्यातल्या दरिद्री माणसाच्या घराच्या कौलावर कावकाव करतात आणि आंगणात पडलेल्या शिळ्या भाकरीच्या तुकड्यावर देखील झडप घालतात असं आपण सर्रास पाहतो. चारुदत्ताची निर्धनता पाहून सारे मित्र तर त्याला सोडून गेले होतेच, परंतु पक्षी देखील त्याच्या अंगणात फिरकेनासे झाले होते ही चारुदत्ताची थाप अगदी लोणकढी आहे !

असो. मातृदेवतांना बलि देऊन येण्याचं काम मैत्रेयाकडे सोपवून चारुदत्त घरात परत जातो, व जप करीत बसतो. शकाराच्या तावडीतून सुटण्यासाठी घरात शिरलेली वसंतसेना त्या ठिकाणी येते. परंतु तिला तो ओळखीत नाही. कारण जप करण्यासाठी त्याने डोळे मिटलेले असतात ना ! तिला तो रदनिकाच समजून सांगतो, की रोहसेन तिकडे उघड्यावर निजलेला आहे त्याच्या अंगावर हा शेला टाक, व शेला तिच्या अंगावर फेकून देतो. वसंतसेना काही बोलत नाही. ती फक्त स्वतःशी म्हणते, 'हा मला आपली स्वतःची दासी समजला वाटतं.' ती शेल्याचा वास घेते आणि स्वतःशी म्हणते, 'ज्या अर्थी या चारुदत्ताच्या शेल्याला जाईच्या फुलांचा वास येत आहे त्या अर्थी या चारुदत्ताचा यौवनभर अजून पूर्ण आहे हे खास.' (माणसाच्या कपड्यांच्या सुगंधावरून त्याच्या तारुण्यभराचा अदमास करणारी ही शूद्रकाची वसंतसेना वात्स्यायन–कामसूत्रांच्याहि पलीकडली कुठली तरी कामसूत्रं कोळून प्याली होती असं दिसतं !) वसंतसेना स्तब्ध राहिल्यामुळे तिला रदनिका समजणारा चारुदत्त म्हणतो, 'रदनिके, मी बोलतो त्याचे उत्तर देत नाहीस ना. शिव शिव, माझाच काळ फिरला. तुझ्याकडे काय दोष ?' आता या चारुदत्ताच्या रडवेपणाला म्हणावं तरी काय ? नोकर-माणसानं जरा उत्तर दिलं नाही, की माझा काळ फिरला म्हणून हा रडत

सुटतो. धीरोदात्त माणसाचं का हे लक्षण! 'आपल्या विपन्नतेचा चुकूनसुद्धा उच्चार जे करीत नाहीत तेच खरे धीरपुरुष होत ' अशी एका सुभाषितकारानं जो कसोटी सांगितली आहे तिच्यावर या चारुदत्ताचा स्वभाव घासून पाहिला तर तो एका दळूबाईचा स्वभाव म्हणावा लागेल.

असो. मैत्रेय रदनिकेसह परत आल्यावर चारुदत्ताच्या लक्षात येतं, की जिला आपण रदनिका समजलो ती वसंतसेना आहे. ते कळल्यावर दासीजनांना जे काम सांगायचं ते वसंतसेनेला सांगितल्याबद्दल चारुदत्ताला वाईट वाटतं व तो तिची क्षमा मागतो. मग वसंतसेनेनं काढून दिलेले दागिने ठेवून घेऊन तिला पोचविण्यासाठी तो तिच्याबरोबर निघतो. या ठिकाणी नाटकाचा पहिला अंक संपतो.

दुसऱ्या अंकात चारुदत्त आपल्याला प्रत्यक्ष दितत नाही. मग तिसऱ्या अंकात वसंतसेनेचे दागिने चोरीस जातात. ते कळल्याबरोबर चारुदत्ताला मोठं समाधान होतं, ते अशा विचारानं की 'चोर काही आपल्या घरातून रिक्त हस्ताने गेला नाही.' नाटककारानं हा 'झटका' (Touch) दिलेला आहे तो उघडच अशा हेतूनं की आम्हाला वाटावं, की किती भयंकर उदार बुवा हा चारुदत्त ! चोर आपल्या घरी आला तर त्याला काही तरी लाभ व्हावा अशी या महात्म्याची इच्छा! परंतु ज्यांची तर्कबुद्धि सावध असेल ते वाचक अगर प्रेक्षक शूद्रकानं योजिलेल्या या गडकरी थाटाच्या 'झटक्या'नं फसतील असं वाटत नाही. आपल्या घरात जर चोर आला तर तो विन्मुख जाऊ नये अशा विचाराच्या माणसाला आपण धीरोदात्त म्हणत नाही, गाढव म्हणतो !

मैत्रेय चारुदत्ताला सुचवितो की 'तुझे दागिने चोराने नेले तेव्हा आम्ही काय करावे ' असं वसंतसेनेला चारुदत्तानं सांगावं. परंतु ही मसलत चारुदत्ताला पटत नाही, तो म्हणतो, 'सारे लोक म्हणतील की या चारुदत्ताजवळ पैसा उरला नव्हता म्हणून यानेच हे अनुचित कर्म केले. मी दारोदार भिक्षा मागेन परंतु वसंतसेनेचं ऋण फेडीन.' ही प्रतिज्ञा प्रामाणिकपणाचं लक्षण आहे यात संशय नाही. परंतु अशी प्रतिज्ञा करावयासहि भयंकर अलौकिक उदात्तपणा अंगी असावा लागतो असं म्हणता येणार नाही. जनलज्जेची ज्याला थोडीशी चाड आहे असा कोणताहि पुरुष अशा परिस्थितीत

अशाच तऱ्हेचे उद्गार काढील. मैत्रेयाची मसलत मान्य करून वसंतसेनेच्या दागिन्याबद्दलची जबाबदारी चारुदत्तानं अंगाबाहेर टाकली असती तर त्याला आपण डांबीस म्हटलं असतं. तसं त्यानं केलं नाही यावरून तो डांबीस नव्हता यात संशय उरत नाही. परंतु तो डांबीस नव्हता याचा अर्थ इतकाच की समाजात सामान्यपणे जी पापभीरू माणसं असतात त्यांपैकी तो एक होता. त्यापलीकडे 'धीरोदात्त' वगैरे विशेषणं केवळ या एका प्रतिज्ञेवरून त्याला लावता येणार नाहीत.

चारुदत्तावर दारोदार भिक्षा मागण्याची पाळी मात्र येत नाही. कारण त्याची पत्नी धूता आपल्या अंगावरची पृथ्वीमोलाची रत्नमाला काढून देते, आणि मग चारुदत्त मैत्रेयाला सांगतो की 'ही रत्नमाला घेऊन असाच वसंतसेनेकडे जा आणि तिला माझा निरोप सांग, की तू जे अलंकार माझ्यापाशी दिले होतेस ते माझेच असे समजून मी द्यूतात हरवले. त्यांचा मोबदला म्हणून ही रत्नमाला तुझ्याकडे पाठविली आहे.' दागिने चोरीस गेले असतांना तसा निरोप व रत्नमाला चारुदत्त का पाठवीत नाही हे एक कोडं आहे. दागिने चोरीस गेले हा खरा प्रकार कळविण्यात त्याला लाज वाटावी असं काहीच नाही. शिवाय दुसऱ्यानं ठेवायला दिलेले अलंकार आपलेच समजून द्यूतात घालविणं ही गोष्टहि काही प्रशंसनीय खचित नव्हे. वसंतसेनेनं ठेवायला दिलेले दागिने आपलेच समजण्यात चारुदत्ताच्या हातून चांगली गोष्ट झाली असा कुणीहि निकाल दिला नसता; आणि या निरोपानं वसंतसेनेचं आपल्याविषयी चांगलं मत होईल असं जर चारुदत्ताला वाटलं असेल तर त्याच्या मनाचा हिशोब अफाटच म्हणावा लागेल.

शूद्रकानं चारुदत्ताच्या असल्या निरोपाची क्लृप्ति योजिली आहे ती अशा हेतूनं की ज्या शर्विलकानं चारुदत्ताचं घर फोडून दागिने नेले तोच पुढे वसंतसेनेच्या घरी जाऊन ते दागिने देतो व त्यामुळे चोरीची हकीकत तिला कळते; आणि मैत्रेय जेव्हा चारुदत्ताचा निरोप घेऊन येतो तेव्हा नाटककार वसंतसेनेकडून असा उद्गार काढवितो, 'काय चोरानें नेले असून द्यूतात घालविले म्हणतो ! चारुदत्ता, या तुझ्या गुणावरून प्राण ओवाळून टाकावेत असे वाटते.' वसंतसेनेच्या या उद्गाराला परिणामकारकता आणण्यासाठी नाटककारानं ही सर्व खटपट केली आहे. परंतु या

खटपटीनं चारुदत्ताचंहि स्वभावचित्र मोठं खुलत नाही, किंवा वसंतसेनेच्या स्वभावचित्रातहि खुलावटीची भर पडते असं नाही. 'तुझे दागिने मी माझेच समजलो व ते द्यूतात घालविले' असे म्हणणाऱ्या चारुदत्ताला कुणीहि सुज्ञ माणूस असंच विचारील की, 'अरे वा, धडधडीत तुझे नसलेले दागिने तू तुझेच समजलास होय ! फारच प्रामाणिक दिसतोस ! ' बरं, चारुदत्ताचा निरोप कळल्यावर वसंतसेना जे उद्‌गार काढते तेहि वास्तविक काही पटण्यासारखे नाहीत. दागिने चोरीस गेलेले असून मी ते माझेच समजून द्यूतात धालविले असं म्हणणाऱ्या चारुदत्ताचा ज्यावरून 'प्राण ओवाळून टाकावेत' असा कोणता गुण या बाईला दिसला देव जाणे !

असो. रत्नमाला घेऊन मैत्रेयाला वसंतसेनेकडे पाठविल्यानंतर चारुदत्त जो गुप्त होतो तो तिसऱ्या अंकाच्या उरलेल्या भागात आपल्याला दिसत नाही. तो चवथ्या अंकात पुन्हा दिसतो तेव्हा फक्त दोनच गोष्टी घडतात. एक अशी, की वसंतसेना पुन्हा ते दागिने आणून चारुदत्ताकडे ठेवायला देते. आणि दुसरी गोष्ट ही, की वसंतसेना रात्रीसाठी त्याच्या घरी राहते.

पुढे सबंद पांचव्या अंकात चारुदत्त गुप्तच आहे. सहाव्या अंकात त्याला न्यायसभेत आणण्यात येतं व शिक्षा होते. आणि सातव्या अंकात त्याला वधस्तंभाकडे नेण्यात येतं; पण वसंतसेना प्रगट झाल्यामुळे, त्याचं देहान्त-शासन टळतं. या दोन्ही अंकात 'अरे, ज्या मी बहरलेल्या वेलीवरची फुले देखील खुडली नाहीत त्या मी या हातांनी वसंतसेनेचा प्राण घेतला असेल काय ?' अशा अर्थाचा विलाप पुनः पुन्हा करण्यापलीकडे तो दुसरं काही एक करीत नाही.

मृच्छकटिक नाटकात चारुदत्त काय करतो याचं हे अगदी संपूर्ण टिपण आहे. या टिपणात ज्याचं अलौकिक धीरोदात्ततेचं कृत्य म्हणून वर्णन करावं लागेल असं कोणतं कृत्य आहे त्याचा वाचकानीच विचार करावा. कुणी पराक्रम केला अथवा चांगली बातमी सांगितली की बक्षीस द्यावंसं चारुदत्ताला वाटतं, तो आपल्या अलंकारांच्या जागा चाचपतो, पण त्या जागी अलंकार नाहीत असं पाहून 'लज्जित होतो' किंवा 'आकाशाकडे दृष्टि ठेवून दीर्घ श्वास सोडतो' अशी दुसऱ्या अंकात एके ठिकाणी व चवथ्या अंकात एके ठिकाणी याप्रमाणे दोन वर्णनं आहेत ती चारुदत्ताच्या

कृतींच्या यादीत वाटल्यास भरीला घालता येतील. परंतु ही भर घातली तरी चारुदत्त म्हणजे एक असामान्य धीरोदात्त पुरुष होता असं काही वाटण्यासारखं नाही !

चारुदत्ताचं चारित्र्य तपासून पहावं तर तेहि धीरोदात्त या सदरात पडण्यासारखं नाही. चारुदत्ताच्या चारित्र्याचा हिशेब काढू लागल्यास जमेच्या बाजूला आपल्याला ज्या गोष्टी लिहाव्या लागतील त्या या. त्याला दारिद्य आलं तरी त्याची दातृत्वाची इच्छा कायम असते, आपल्या घरी आलेला चोरदेखील कृतार्थ होऊन परत जावा असं वाटण्यापर्यंत त्याच्या दातृत्वाची मजल पोचलेली असते, वसंतसेनेचे दागिने जेव्हा त्याच्या घरातून चोरीस जातात तेव्हा दारोदार भिक्षा मागून मी हे ऋण फेडीन अशी प्रतिज्ञा तो करतो, न्यायसभेत जेव्हा त्याला आणतात तेव्हा तो खरी साक्ष देतो, आणि अखेर त्याला देहान्त शासन होतं त्या वेळेस ज्या वसंतसेनेवर आपण अतिशय प्रेम केलं तिच्या वधाचा आरोप आपल्यावर सिद्ध व्हावा या गोष्टीचं त्याला दारुण दु:ख होतं, व ते दु:ख व्यक्त करीत करीतच तो वधस्तंभाकडे जातो. 'मृच्छकटिक' नाटकाच्या एकंदर कथानकात चारुदत्ताच्या हातून मोठेपणा दर्शविणाऱ्या ज्या गोष्टी प्रत्यक्ष घडलेल्या नाटककारानं दाखविल्या आहेत त्या एवढ्याच. नाटकात चारुदत्ताच्या स्वभावचित्रणाचा जो बाकीचा भाग आहे तो सारा बोभाटयाच्या स्वरूपाचा आहे.

इतिहास – संशोधनाच्या कामी ज्याप्रमाणे निरनिराळ्या प्रकारच्या पुराव्यांची योग्यता संशोधन–शास्त्रातील तज्ञानी ठरविलेली आहे, त्याच-प्रमाणे कादंबरीतील अगर नाटकातील पात्रांचा सुष्टपणा अगर दुष्टपणा ठरविण्याची जी साधनं लेखक अगर कवि वाचकांना अगर प्रेक्षकांना उपलब्ध करून देतो त्यांच्याहि किंमती ठरलेल्या आहेत. कथावाङ्मयातील पात्र ज्या गोष्टी प्रत्यक्ष कथानकात करील त्यांची किंमत सगळ्यात जास्त; जे उद्‌गार त्याच्या तोंडून निघतील त्याची किंमत याच्या खालची; आणि इतर पात्रं त्याच्याविषयी जे बोलतील त्याची किंमत सर्वात कमी. हे तारतम्य ध्यानात ठेवून आपण चारुदत्ताचं चारित्र्य ठरविलं पाहिजे. नाटकात इतर पात्रांच्या तोंडी चारुदत्ताच्या मोठेपणासंबंधी पुष्कळच उद्‌गार आहेत. वसंतसेना, मैत्रेय,

कर्णपूरक, संवाहक ही मंडळी तर चारुदत्त मोठा सद्गुणी होता, सज्जन होता, परोपकारी होता इत्यादि वर्णनं ठिकठिकाणी करतेच; परंतु शिवाय शकाराचा नोकर विटदेखील चारुदत्ताच्या विद्येचं, विनयाचं, सदाचाराचं वर्णन करतो, आणि सहाव्या अंकात न्यायाधीश देखील विचारतो की 'ज्याने अगणित धन देऊन अनेक लोकांना संतुष्ट केले, जो धर्माचरणात मग्न आहे व विनयाने नम्र आहे असा हा चारुदत्त वसंतसेनेच्या वधाचं पातक करील तरी कसे?'

परंतु चारुदत्ताच्या मोठेपणाबद्दलचा हा सगळा पुरावा टीकाशास्त्राच्या नियमांप्रमाणे सगळ्यात कनिष्ठ प्रकारचा मानला पाहिजे. चारुदत्त विद्वान, विनयशील, सद्गुणी, परोपकारी असल्याच्या गोष्टी इतर पात्रानी कितीहि सांगितल्या तरी आपण असंच विचारलं पाहिजे, की यांपैकी कोणता गुण चारुदत्ताच्या कोणत्या प्रत्यक्ष कृतीनं आम्हाला किती अंशानं नाटककारानं पटविला आहे? या प्रश्नाचा विचार करू लागल्यास चारुदत्ताचं चारित्र्य धीरोदात्त या वर्णनाचं तर नव्हेच नव्हे परंतु फारसं प्रशंसनीयहि ठरणार नाही.

'मृच्छकटिक' नाटकातील चारुदत्ताच्या हातून असं कोणतं महत्त्वाचं कृत्य घडतं की ज्यायोगे नाटकातील मुख्य घटना घडून येतात? 'एकहि नाही' असं या प्रश्नाचं खरं म्हणजे उत्तर द्यावयास लागेल. म्हणूनच चारुदत्ताला मृच्छकटिकाचा नायक म्हणावयास मी तयार नाही. या नाटकाचं नायकत्व शकारालाच द्यावं लागेल. परंतु आपल्या प्रस्तुत चर्चेचा हा मुद्दा नसल्यामुळे तो सोडून देऊ आणि एवढाच प्रश्न उपस्थित करू, की ज्यावरून चारुदत्ताचं चारित्र्य विशेष उदात्त ठरेल अशी कोणकोणती कृत्यं या नाटकात चारुदत्तानं केलेली आहेत? या प्रश्नाचा हिशोब करताना जमेच्या बाजूस काय लिहिता येईल ते वर सांगितलंच. त्यात विशेष महत्त्वाची गोष्ट एकच, की वसंतसेनेचं ऋण फेडण्यासाठी मी दारोदार भिक्षा मागेन असं चारुदत्त म्हणतो. परंतु असे उद्गार कोणीहि सामान्य पापभीरू व प्रामाणिक मनुष्य काढील. अशा प्रसंगी असे उद्गार ज्यांच्या तोंडून सहज स्फूर्तीनं निघतील अशी प्रामाणिक माणसं समाजात शेकड्यांनी आढळतील. सामान्यांना जे अशक्य वाटेल अशा तऱ्हेचं असामान्यत्व या प्रतिज्ञेत नाही.

आणि केवळ एवढ्या एकाच प्रतिज्ञेवरून चारुदत्ताचं चारित्र्य मोठं ठरविता येण्यासारखं नाही.

शिवाय ज्यायोगे चारुदत्ताच्या चारित्र्याच्या मोठेपणाबद्दल जबरदस्त शंका उत्पन्न व्हावी अशी कृत्यं मात्र चारुदत्ताच्या हातून घडलेली आहेत व नाटकभर ती आमच्या डोळ्यांना धडधडीत दिसतात. या गृहस्थाचा आणि वसंतसेनेचा प्रेमप्रकार प्रशंसनीय वाटावा अशी एकहि गोष्ट त्या प्रकारात नाही. चारुदत्ताची पत्नी धूता हिचं त्याच्यावर पराकोटीचं प्रेम होतं याचे नाटकात अगदी ठळक पुरावे आहेत. अशी पत्नी घरात असताना वसंतसेनेला घरात घेऊन तिच्याशी रात्रभर रतिक्रीडा करून पुन्हा सकाळी पुष्पकरंडक उद्यानात तिच्याशी रममाण होण्याचा उल्लूपणा चारुदत्त करतो ही काही मोठ्या चारित्र्याची खूण खचित नाही. ज्या काळातलं हे नाटक आहे त्या काळात द्यूताचं व्यसन सर्रास सार्‍यांना होतं व त्यामुळे त्याला मान्यता प्राप्त झाली होती, त्याप्रमाणेच गणिका– संबंधहि निषिद्ध नव्हता ही गोष्ट मी विसरत नाही. परंतु गणिका–संबंध ठेवणं म्हणजे त्या काळात पुरुषांच्या सामान्य वर्तनात जमा झालेली एक बाब होती हे लक्षात घेऊन एवढंच म्हणता येईल, की या मुद्यावर चारुदत्ताला दोष देता येणार नाही. परंतु वसंतसेनेशी चारुदत्तानं जो प्रेमसंबंध ठेवला त्यात त्या काळातल्या लोकाचाराच्या कसोटीनं पाहता दूषणीय काही नव्हतं असं जितक्या अंशानं म्हणावं लागेल, तितक्याच अंशानं त्यात भूषणहि नव्हतं असच म्हणावं लागेल. त्या संबंधाकडे बोट दाखवून चारुदत्ताच्या चारित्र्याच्या मोठेपणा-बद्दलच्या गोष्टी खचितच कोणाला सांगता येणार नाहीत.

चारुदत्ताच्या या गणिका– संबंधातूनच देहांतशासनाचा प्रसंग त्याच्यावर आणणारी परिस्थिति निर्माण होत असल्यामुळे नाट्य–शास्त्राच्या दृष्टीनं या संबंधाला फारच महत्त्व प्राप्त झालेलं आहे. शोकपर्यवसायी नाटकाच्या उत्तमपणाची एक कसोटी ही, की त्यात नायकावर दुर्धर प्रसंग ओढवलेला पाहताना प्रेक्षकांना त्याच्याविषयी गाढ सहानुभूति वाटली पाहिजे. एखाद्या व्यक्तीवर प्रसंग गुदरलेला दिसल्यावर प्रेक्षकाच्या मनाच्या दोन भिन्न भिन्न प्रतिक्रिया संभवतात. जी व्यक्ति संकटात सापडली तिच्याविषयी प्रेक्षकाचं मन आधीच वाईट झालेले असेल तर त्यांना वाटेल ' भली खोड मोडली

बेट्याची '! आणि याउलट ज्या व्यक्तीवर संकट गुदरतं तिच्याविषयी अनुकूल मत झालं असेल तर प्रेक्षकांच्या मनात येतं, ' अरेरे बिचारा ! ' हा ' अरेरे बिचारा ' असा उद्‌गार तोंडातून निघण्याच्या वेळेस प्रेक्षकाची जर अशी खात्री पटली की त्या भल्या व्यक्तीवर ओढवलेल्या दुर्धर प्रसंगाला तिचे सद्‌गुणच कारण झाले आहेत, तर या उद्‌गारातल्या सहानुभूतीला अलौकिकत्व येतं, त्या शोकपर्यवसायी नाट्यकृतीला कलात्मक सौंदर्य प्राप्त होतं, आणि त्या नाट्यकृतीचा नायक धीरोदात्त ठरतो.

' मृच्छकटिक ' नाटकात यापैकी एकहि गोष्ट घडत नाही. आधी मुळी शकारानं फिर्याद केल्यावरून चारुदत्ताला न्यायसभेत आणतात तोपर्यंतच्या मृच्छकटिक नाटकाच्या भागात चारुदत्ताची धीरता अगर उदात्तता वाचकांना अगर प्रेक्षकाना कुठेहि पटलेली नसते. चारुदत्ताची विद्या कुठेहि प्रत्ययाला येत नाही. अगर त्याचे इतर तथाकथित अलौकिक गुणहि कुठे प्रतीत होत नाहीत. लोकांना द्रव्य देऊन देऊन या गृहस्थानं स्वतःवर निर्धनता ओढवून घेतली आहे एवढाच आमचा ग्रह होतो. परंतु असा ग्रह झाल्यानं चारुदत्त हा एक धीरोदात्त पुरुष होता असं वाटण्याचं मुळीच कारण नाही. चारुदत्ताच्या निर्धनतेला नाटककारानं याहून अधिक उदात्त असं दुसरं कोणतं तरी कारण दाखवायला हवं होतं. अमक्यानं चांगली बातमी आणली त्याला एक अलंकार बक्षिस दे, तमक्यानं पिसाळलेला हत्ती पकडला त्याला अलंकार देण्याचा विचार कर, असलं वागणं दातृत्वाचं असलं तरी त्या दातृत्वात खुळेपणा आहे, उदात्तपणा नाही. मोतीलाल नेहरूंनी आपली इस्टेट काँग्रेसला दिली व इंदूरचे तुकोजीराव महाराज एखाद्या गायकावर अगर नायकिणीवर खुष झाले की दहा दहा हजार रुपयाचं ताट पुढे ठेवीत असत, ही दोन्ही दातृत्वाचीच उदाहरणं खरी, परंतु मोतीलाल नेहरूंच्या दातृत्वात उदात्तता आहे; तुकोजीराव महाराजांच्या दातृत्वात छंदीपणा, लहरीपणा, अविचार आहे. मृच्छकटिक नाटकातल्या चारुदत्ताचं दातृत्व पहिल्या कोटीतलं नाही. दुसऱ्या कोटीतलं आहे. त्यामुळे त्याच्यावर ओढवलेली निर्धनता पाहून आम्हाला त्याची फार तर कीव येईल; आदरयुक्त सहानुभूति वाटणं शक्य नाही.

वसंतसेनेशी चारुदत्तानं जो संबंध ठेवलेला आपल्या नजरेस पडतो त्याचा

परिणामहि अशाच प्रकारचा होतो. म्हणजे असं की त्या वेळचे लोकाचार लक्षात घेता आपण चारुदत्ताला वाईट मनुष्य ठरविणार नाही इतकंच; त्याचं ते वर्तन क्षम्य समजू इतकंच. परंतु त्याचा हा गणिकासंबंध उदात्त चारित्र्याची खूण समजून तिची आदरयुक्त पूजाअर्चा कुणीहि करणार नाही. आणि वसंतसेनेचा वध केल्याचा आरोप त्याच्यावर आलेला दिसल्यावर 'अरेरे, बिचाऱ्यावर हकनाक आरोप आला हो !' एवढाच उद्‌गार आपल्या तोंडून बाहेर निघेल. प्राचीन काळात सॉक्रेटीसाला झालेली शिक्षा, येशूख्रिस्ताला झालेली शिक्षा, अगर अगदी अलीकडच्या काळातील उदाहरणं द्यायची झाल्यास टिळक, गांधी यांना झालेल्या शिक्षा ज्या प्रकारची अंतःकरणाची कालवाकालव उठवतात तसल्या प्रकारच्या खळबळीचा अनुभव चारुदत्तावर चाललेला खटला पाहताना अगर त्याला झालेली देहान्त शासनाची शिक्षा पाहताना आपल्याला येणं शक्य नाही ! वधस्तंभाकडे जाताना चारुदत्त जे जे विलाप करतो ते ते ऐकताना आपल्याला वाईट वाटतं. परंतु या वाईट वाटण्याची किंमत काही फारशी मोठी नाही. एखाद्यानं जो अपराध केलेला नाही त्याबद्दल त्याला देहदंड झालेला दिसला तर ती व्यक्ति अगदी सामान्यातली सामान्य असली तरीसुद्धा आपल्या डोळ्यात अश्रू यतील. चारुदत्त वधस्तंभाकडे चाललेला पाहून आपल्या डोळ्यातून जे अश्रू ओघळतात ते या अश्रूसारखेच म्हणावे लागतील. या अश्रूंचं कारण दया अथवा कीव म्हणून जी अगदी सामान्य भावना आहे ती असते. एका अत्यंत उदात्तचरित अशा पुरुषाचा त्या उदात्ततेच्याच निमित्तानं झालेला छळ पाहिल्यावर ज्या तऱ्हेची सहानुभूति आपल्याला वाटेल त्या तऱ्हेची सहानुभूति चारुदत्ताविषयी वाटावी असा तो पुरुष नाही.

मृच्छकटिक नाटक मोटं नमुनेदार आहे हा एक उगाच माजलेला भ्रम आहे ! आणि चारुदत्त म्हणजे त्या नाटकातला एक अत्यंत धीरोदात्त नायक आहे हादेखील टीकाकारानी व्यर्थ उत्पन्न केलेला बोभाटा आहे ! मृच्छकटिक नाटकातलं खरं सौदर्यस्थल म्हणजे शकार या पात्राचं स्वभावचित्र होय. या अतिसुंदर अप्रतिम स्वभावचित्राच्या भांडवलावरच मृच्छकटिक नाटक आजपर्यंत टिकलं आहे-- व पुढेहि टिकेल !

कोण म्हणतो मला म्हातारा?

(झंकार दिवाळी अंक - १९४२)

ज्या ठिकाणी आपल्या अवतार-कार्यातले ऐन वैभवाचे दिवस गेले त्या ठिकाणी प्रगट होऊन आपल्या पश्चात् त्या स्थलाचं रूप कसं काय आहे ते पाहण्याची इच्छा मृतांच्या आत्म्यांना होत असते. लोकमान्य टिळकांचा आत्मा कितीदा तरी गायकवाडवाड्यात, सुरत शहराच्या ज्या भागात त्यानी गाजविलेली १९०७ सालची काँग्रेस भरली होती त्या भागात, आठ वर्षांची शिक्षा न्यायाधीश दावर यांच्या तोंडून ऐकताच 'या न्यायासनाहून अधिक वरिष्ठ असं जे न्यायासन आहे त्यापुढे मी निर्दोषीच ठरेन..' इत्यादि असामान्य धैर्याचे गंभीर शब्द त्यानी जिथे काढले त्या मुंबईच्या कोर्टात भ्रमण करून येत असतो. नामदार गोखल्यांचा आत्मा अशाच प्रकारे पुण्याच्या सर्व्हंट्स ऑफ इंडिया सोसायटीच्या इमारतीत कितीदा तरी जाऊन हिंडून येतो. इतिहाससंशोधक राजवाडे, मुंबईचे सर फेरोजशहा मेथा, ' मनोरंजन ' मासिकाचे संस्थापक काशीनाथपंत मित्र, गायनाचार्य भास्करबुवा बखले, इत्यादि दिवंगत व्यक्तींचे आत्मे वारंवार आपल्या आवडत्या कार्यक्षेत्राच्या स्थली जाऊन भ्रमण करीत असतात. मृत्यूनंतर जीवित आहे यावर तुमचा विश्वास नसला तर मी हे जे सांगितलं ते तुम्हाला खरं वाटणार नाही. कदाचित् तुम्ही हसालही. पण हसू नका. माझ्या सांगण्यावर विश्वास ठेवा. कारण मी स्वतः एका अर्थी मृतात्म्यांच्या कोटीतलाच आहे. माझं नाव तुमच्यापैकी बहुतेकांच्या परिचयाचं असेल. मला ' फाल्गुनराव ' म्हणतात.

तुम्ही कदाचित् विचाराल, मराठी रंगभूमीवर अजूनही फाल्गुनराव क्वचित् दिसतो. मग त्याला मृतात्मा कसं म्हणायचं? पण तुमची ही शंका

चुकीची आहे. कारण असं पहा की बारा वर्षांपूर्वी चित्रपट बोलू लागले तेव्हा रंगभूमीला रक्तक्षय लागला आणि त्यातच पुढे दोन चार वर्षांत तिचा अंतही झाला. रंगभूमीनंच अशा प्रकारे राम म्हटल्यामुळे मराठी गद्यपद्य नाटकातल्या साऱ्याच लहान थोर पात्रांची अवतारसमाप्ति झाली. इतरांच्याबरोबर आमचीही स्वर्गाकडे रवानगी झाली. तुम्ही म्हणता, रंगभूमीवर अजूनही फाल्गुनराव तुम्हाला दिसतो. पण तो खरा अस्सल नव्हे. जिवंत फाल्गुनराव नव्हे तो. ते त्याचं भेसूर विडंबनात्मक चित्र आहे. जंगम का कोणत्याशा जातीत मेलेल्या माणसाला मांडी घालून मखरात बसवून मिरवीत नेतात तेव्हा एखाद्याला भास होतो, की खराखुरा जिवंत साधु केळीच्या खुंटांच्या मखरात बसला आहे. सध्या जो फाल्गुनराव 'संशयकल्लोळ' नाटकाच्या प्रयोगात तुम्हाला कधी मधी दिसतो त्याला मांडी घालून बसवून, भस्म फासून, शंख फुंकीत नेण्यात येणाऱ्या त्या हास्यास्पद प्रेताचीच उपमा साजेल. तुम्हाला हल्ली अधूनमधून रंगभूमीवर ज्याचं दर्शन घडतं तो मी नव्हे. मूळच्या फाल्गुनरावाची ती एक 'जंगमी' आवृत्ति तुम्ही पाहता, हसता, अन् टाळ्या वाजवता.

फाल्गुनरावाचं ते हिडीस, विकृत स्वरूप तुम्ही प्रेक्षक लोक सहन कसं करता याचंच मला भारी नवल वाटतं ! मराठी नाटकं करणाऱ्या नटांची अन् ती नाटकं पाहणाऱ्या प्रेक्षकांची अक्कल फाल्गुनरावाचं किसळवाणं रूपांतर करण्याइतकी व ते पाहून वाहवा देण्याइतकी सफाई खलास झाली असेल असं मानायला माझं मन प्रथम तयार होईना. आमच्या मृतात्म्यांच्या जगात अनेक गद्य पद्य नाटकातली दिवंगत झालेली, दासदासी, चेट–वीट मैत्रेय–विदूषक, अशी चिल्लर पात्रं आहेत आमच्या सोबतीला. मृत्युलोकावर कुठे नाटक लागल्याचं समजलं की ते पाहायला गेल्याशिवाय या आत्म्यांना चैन पडणं शक्य आहे म्हणता ? हे आत्मे क्वचित् 'संशयकल्लोळा'चे प्रयोग पाहून येत व मला म्हणत, 'अहो फाल्गुनराव, मराठी रंगभूमीवर तुमचे काय काय धिंडवडे चालले आहेत याची कल्पना तरी आहे का तुम्हाला ? एकेक धंदेवाईक आणि हौशी 'नटसम्राट' फाल्गुनरावाची भूमिका किती अफाट आचरटपणानं करतात ते पाहून या एकदा, म्हणजे अजून मेला नसलात तर पुरते मराल.' त्यांच्या या म्हणण्याकडे बरेच

दिवस मी दुर्लक्ष केलं. पण शेवटी एकदा विचार केला, की रंगभूमीवर 'फाल्गुनरावा' चे काय धिंडवडे चालले आहेत ते एकदा आपण प्रत्यक्ष पाहू या तरी. आणि त्याप्रमाणे 'संशय – कल्लोळ' नाटकाला एके दिवशी रात्री गेलो.

प्रयोग कोल्हापूरच्या पॅलेस थिएटरात होता. कंपनीचं नाव आता विसरलो. पण इकडून तिकडून चार लोक आणि एक दोन बाया धरून आणून नाटक मंडळी बनवायची, चार सहा खेळ ठोकायचे, आणि नंतर दिवाळं काढायचं असा जो धडाका सध्या चालू आहे त्या धडाक्यातलीच ती एक कंपनी होती. फाल्गुनरावाची भूमिका पुण्याचे एक डॉक्टर महाशय करणार होते. यांच्या कामाची फार तारीफ झालेली होती म्हणे! साहाजिकच मलाही वाटलं, की डॉक्टरासारखा सुशिक्षित मनुष्य आहे तेव्हा फाल्गुनरावाची भूमिका तिचं मर्म समजून घेऊन तो करीत असेल. नाटकाचा पडदा वर गेला, पहिली नांदी झाली, नंतरची साकी झाली, 'हृदयि धरा हा बोध खरा' इत्यादि पद पुरं करून साधूनं 'आमच्या कार्तिकनाथाच्या दीपोत्सवाकरितां बाईसाहेबांनीं एक मण तेल देण्याचं कबूल केलं' हे वाक्य उच्चारलं, आणि आतून 'जा येथून. तुला काही मिळणार नाही' हे फाल्गुनरावाचे शब्द ऐकू आले तेव्हा आता डॉक्टरमहाशयांचा फाल्गुनराव आपल्या दृष्टीस पडणार म्हणून मी अत्यंत आतुरतेनं रंगभूमीकडे नजर लववली. साधू म्हणाला, 'नका करू दानधर्म. पण तुमच्याही स्वत:च्या कल्याणासाठी माझा बोध ध्यानात ठेवा.' आणि तो पुन्हा आपलं पद म्हणू लागला,

'हृदयि धरा हा बोध खरा.'

दुसऱ्याच क्षणी रंगभूमीवर प्रवेश करून 'अरे ढोंग्या' असं म्हणणारा फाल्गुनराव माझ्या दृष्टीस पडला! आणि मी अक्षरश: डोळे मिटले!

काय भयंकर हिडीस सोंग सजवलं होतं त्या डॉक्टरानं! सारे केस एखाद्या साठी उलटून गेलेल्या म्हाताऱ्यासारखे, गुलमिशाही त्याच थाटाच्या, आणि भुवया अशा करड्या आणि उस्कटलेल्या व दोन्ही गालावर आणि डोळ्याभोवती अशी काजळी फासलेली की पाहणाऱ्याला वाटावं हा माणूस नव्हे तर एखाद्या जंगलचित्रपटातल्या रानटी लोकांच्या अथवा

दरोडेखोरांच्या टोळीचा हा नायक असावा.

तो अवतार पाहताच एकदा दिवंगत झालेल्या माझं पुन्हा प्राणोत्क्रमण होणार अशी मला खात्री वाटली.

हौसेनं रंगभूमीची सेवा करण्याचा बहाणा करणाऱ्या या डॉक्टरमहाशयानी फाल्गुरावाचं काम करताना पुढे नाटकभर काय काय चमत्कार आणि मर्कटव्यापार केले ते विचारू नका. ते पाहताना मनातली चीड अनावर होऊन माझ्या तोंडून मधूनच काही उद्‌गार निघे. पण आजूबाजूचे लोक खूष असलेले दिसले. त्यांच्या कुजबुजण्यावरून त्यांची अशी समजूत असावीसं दिसलं, की गणपतराव बोडस ज्या तऱ्हेनं भूमिका वठवीत असत तिची अगदी सही सही नक्कल हे डॉक्टरमहाशय करीत होते. मला सारं असह्य झालं. 'संशयकल्लोळा'तील खऱ्या फाल्गुनरावाऐवजी एखाद्या तमाशातच शोभेल असला आचरट हिडीस फाल्गुनराव रंगभूमीवर दाखविला जावा व प्रेक्षकानी त्याची प्रशंसा करावी, या दोन्ही गोष्टी अत्यंत लाजिरवाण्या होत असं मला वाटलं, आणि त्या पुणेरी डॉक्टरानं फाल्गुनरावाचं म्हणून काढलेलं ते जख्ख थेरड्याचं जंगली सोंग पाहून तर संतापानं माझा भडका उडाला !

वाटलं, उठावं, पुन्हा देह धारण करून रंगभूमिवर जावं आणि त्या 'आयडोफॉर्म' नटाला आणि साऱ्या प्रेक्षकाना ओरडून विचारावं,

'अरे महामूर्खांनो, देवलमास्तरानी निर्माण केलेला अस्सल फाल्गुनराव हा तुमच्यापुढे उभा आहे. नीट पाहा मी कशा स्वभावाचा माणूस आहे आणि कसा दिसतो ते. अहो डॉक्टरसाहेब, माझं हे रूप, त्यावरून प्रतीत होणारं माझं वय नीट ध्यानात घ्या. मला एखाद्या थेरड्याची अवकळा आणताना तुम्हाला व तुम्ही ज्यांच्या परंपरेचं नाव घेता त्या गणपतराव बोडसांना काही तरी वाटायची होती !. कोण म्हणतो मी म्हातारा ? आणा पाहू त्याला पुढे खेचून . . . .'

मला माहीत आहे की पुण्याच्या डॉक्टरमहाशयानी काढलेलं एखाद्या राकट म्हसोबासारखं किसळवाणं जे सोंग त्या दिवशी माझ्या दृष्टीस कोल्हापूरच्या पॅलेस थिएटरातील रंगभूमीवर पडलं, ते सोंग म्हणजे गणपतराव बोडस नावाच्या नटानं सव्वीस वर्षापूर्वी सुरू केलेल्या एका प्रघाताचा अतिरेक

होय. १९१६ साली गंधर्व नाटक मंडळीच्या संगीत स्टेजवर फाल्गुनराव म्हणजे मी प्रथम आलो. त्या वेळेस ही भूमिका करणाऱ्या गणपतराव बोडसानी मला विशिष्ट कपड्यांचा पेहेराव चढविला, उतारवय दर्शविणारा मेकअप केला आणि फाल्गुनरावाचं बोलणं, चालणं, हसणं, वावरणं, हातवारे इत्यादि गोष्टीबद्दल स्वतःची एक विशिष्ट समजूत करून घेऊन ती भूमिका वठविली. बोडस त्या वेळी वैभवाच्या ऐन शिखरावर असलेल्या एका कंपनीतले विनोदी नट, भागीदार व तालीममास्तर होते. ते स्टेजवर जे काही करतील ते पचेल असा त्यांच्या दैवाचा अनुकूल काळ होता. त्यामुळे माझं जे म्हातारं सोंग त्यानी काढलं, आणि 'संशयकल्लोळ' नाटकातील फाल्गुनराव या पात्राची जी समजूत करून घेतली तीच खरी मानली गेली. पुढे 'संशयकल्लोळ' नाटकाला भलता भाव आला. त्याची कारणं अनेक होती. पहिलं कारण हे, की गंधर्व मंडळीच्या प्रयोगांमुळे ते नाटक लोकांच्या नजरेपुढे फार आलं. दुसरं असं, की त्याचा प्रयोग बसविणं विशेष कष्टाचं नसे, (अर्थात् कष्टावाचून नाटकं बसविता येतात अशी ज्यांची भावना त्यांची ही समजूत!) आणि याहूनहि प्रभावी कारण हे, की या नाटकाच्या प्रयोगासाठी कुणाचीहि परवानगी मागावी लागत नसे. देवलमास्तरांनी नाटकच मुळात फार बहारीचं लिहिलं आहे ही गोष्ट मी या कारणमालिकेत नमूद न केलेली पाहून त्यांचे अभिमानी मला कदाचित् दोष देतील. पण ज्या देवलांनी मला निर्माण केला त्यांचा अभिमान इतर कुणाहीपेक्षा मला अधिक आहे, आणि देवलमास्तरांचं लिहिणंच अतिसुंदर म्हणून 'संशयकल्लोळ' नाटकाला रंगभूमीवर ऊत आला असं मी म्हणत नाही याचं कारण इतकंच, की त्या नाटकाला येणाऱ्या लोकांचं लक्ष मास्तरांच्या लिहिण्यातील सहृदयतेपेक्षा फाल्गुनरावाच्या आचरट अभिनयाकडे आणि रेवतीच्या छिचोर, उत्तान, शृंगारचेष्टांकडे असतं हे उघड आहे.

असो. सांगत होतो ते हे, की गंधर्व मंडळीच्या स्टेजवर गाजल्यापासून ज्यानं उठावं त्यानं 'संशयकल्लोळ' नाटक बडवावं असा प्रकार सुरू झाला. १९१६ ते १९३० या चौदा वर्षांच्या अवधीत तर 'संशयकल्लोळ' नाटकाची साथ अगदी खेड्यापाड्यापर्यंत पोचली होतीच, पण पुढे बोलक्या चित्रपटांच्या जमान्यात रंगभूमीचं करमणुकीच्या क्षेत्रातलं साम्राज्य नष्ट

झालं तरी, अलीकडच्या बारा वर्षांच्या काळातही दऱ्याखोऱ्यात लपून गनिमी काव्यानं लढणाऱ्या लोकाप्रमाणे ज्या थोड्या वनवासी आणि उपाशी धंदेवाईक कंपन्या अथवा हौशी नाटक मंडळ्या मराठी रंगभूमीसाठी लढत आहेत त्यांचाहि 'संशयकल्लोळ' हा हातखंडा (?) खेळ होऊन बसलेला आहे. प्रत्येक कंपनी अगर मंडळी इतरावर ताण करून दाखविण्यासाठी झटत असते, व या स्पर्धेत दोन गोष्टी चढत्या भांजणीनं वाढत गेलेल्या आहेत. त्या दोन गोष्टींपैकी पहिली म्हणजे रेवतीच्या शृंगारचेष्टा, आणि दुसरी फाल्गुनरावाचा विनोद. या चढत्या भांजणीचा अखेर परिणाम असा झाला आहे, की रेवतीला बाजारातल्या माडीवर खिडकीत बसणाऱ्या बाईची रया आली आहे, आणि फाल्गुनराव म्हणजे एक आचरट विदूषक थेरडा अशी साऱ्या नटवर्यांची आणि प्रेक्षकांची समजूत होऊन बसली आहे !

'संशयकल्लोळ' नाटकातील रेवतीचं जे विडंबन चालू आहे त्याबद्दलची तक्रार मी कशाला करू? तिला करायची असली तर ती करील. पण बाईमाणूस म्हणून ती कदाचित् गप्पही बसेल. माझ्यापुरतं मात्र मी स्वच्छ म्हणतो, की 'फाल्गुनरावा'च्या या संतापजनक विडंबनाचं खापर गणपतराव बोडस यांच्यावर फोडलं पाहिजे ! त्यांच्या वेषाची, सोंगाची व अभिनयाची नक्कल करणाऱ्यानी फाल्गुनरावाला अखेर एखाद्या सर्कसमधला विदूषक करून सोडण्यात आपापल्या अजब अकला खर्ची घातल्या आहेत हे मी कबूल करतो. परंतु हे कबूल करूनही गणपतराव बोडसांवर असा स्पष्ट आरोप मी करतो की 'संशयकल्लोळा'तील फाल्गुनराव म्हणजे प्रेक्षकाना फिदीफिदी हसवणं हेच आपलं काम असं समजणारा एक आचरट म्हातारा होय अशी त्या पात्राविषयी समजूत करून घेण्याचं पहिलं पापकृत्य गणपतराव बोडसानी केलं !

'माझी भूमिका' या आपल्या आत्मचरित्रपर पुस्तकाच्या २४७ व २४८ या पृष्ठावर बोडसानी आपण फाल्गुनरावाची भूमिका कशी बसविली त्याची जी हकीगत दिली आहे ती यासंबंधात वाचण्यासारखी आहे. त्या हकीगतीवरून दोन गोष्टी स्पष्ट होतात. एक अशी की 'संशयकल्लोळ' नाटकाच्या तालमीची जबाबदारी देवलमास्तरानी सर्वस्वी बोडसांवर टाकली होती, आजारीपणामुळे व त्यातच आलेल्या मृत्यूमुळे देवलानी नाटकाचा प्रयोग तर राहोच पण तालमी देखील पाहिल्या नाहीत (२४८); आणि

दुसरी ही, की फाल्गुनरावाला जाकीट, लांब कोट व पाठारे प्रभू लोकांची पगडी अशा वेषातला एक म्हातारा म्हणून रंगभूमीवर आणण्याचं श्रेय(?) सर्वस्वी बोडसांचं! (पृष्ठ २४७).

फाल्गुनरावाचा डॉ. त्रिलोकेकर बनविण्याची शक्कल बोडसानी काढली तिच्याबद्दल मला पुष्कळच गोष्टी प्रकाशात आणता येतील. त्याप्रमाणेच आपली 'मानपमान' नाटकातली 'लक्ष्मीधरा'ची भूमिका लोकप्रिय ठरली हे पाहून तिच्यातला सारा आचरटपणा, हसणं, अंगविक्षेप इत्यादि रसायनं ओतून फाल्गुनरावाचा दुसरा 'लक्ष्मीधर' त्यानी केला याबद्दलही पुष्कळ लिहिण्यासारखं आहे. पण त्या गोष्टी सोडून सध्या मला एकच प्रश्न विचारायचा आहे तो हा, की बोडसानी मला म्हातारा ठरवलं ते कोणत्या आधारावर? 'संशयकल्लोळा'तील फाल्गुनरावाला म्हातारा समजायला त्याना कुणी सांगितलं? कोण म्हणतो मी म्हातारा? आणा त्याला पुढे खेचून....!

नाटकातल्या पात्रांच्या जन्मतारखा ग्रंथकर्त्यानं दिलेल्या नसतात. तेव्हा नाटकातलं अमुक पात्र नक्की अमुक वयाचं असं काही सांगता येणार नाही. परंतु त्याबरोबरच हेही खरं की नाटकातल्या संवादांवरून, बोलण्याचालण्यावरून आणि वर्तनावरून पात्रांचे स्वभावविशेष ज्याप्रमाणे मर्मज्ञाला अचूक ओळखता येण्यासारखे असतात, तद्वत् नाटकातल्या प्रमुख पात्रांची वयंदेखील अजमाविता येतात. म्हणजे वयांचा आकडा जरी नक्की सांगता आला नाही, तरी 'संशयकल्लोळ' नाटकातील माझेच आवडते शब्द वापरायचे झाले तर 'अदमासानं पण बरंचसं नक्की' ते हेरता येतं. ही गोष्ट लक्षात घेतली असता फाल्गुनराव म्हातारा असल्याचा 'संशयकल्लोळ'मध्ये अंतर्गत पुरावा कुठे सापडण्यासारखा आहे, असा माझा सवाल आहे! आणि तसा पुरावा नाटकात एका शब्दानंसुद्धा मिळण्यासारखा नाही असं मी सिद्ध करून दाखविणार आहे.

मात्र हे सिद्ध करण्यापूर्वी मला दुसऱ्या एका गोष्टीबद्दल थोडं लिहिलं पाहिजे. ती गोष्ट म्हणजे माझा स्वभाव. फाल्गुनराव म्हणजे 'मानापमान' नाटकातल्या लक्ष्मीधराच्या तोडीचा एक निर्बुद्ध, आचरट विदूषक होता अशी कल्पना बोडसानी कोणत्या आधारावर केली ते खरोखर समजण्यासारखं नाही. बोडस ज्या तऱ्हेनं फाल्गुनरावाची भूमिका करीत असत ती

तऱ्हा नाटककर्त्यानं त्याचा जो स्वभाव कल्पिला त्याचं सर्वस्वी पोरकट आणि तिरस्करणीय असं विडंबन होतं. त्यांचं ते विडंबनच पुढे रूढ झालं, इतकंच नव्हे तर ज्यानं उठावं त्या विडंबनात आणखी आणखी आचरटपणाची भर घालावी असा प्रकार आज पंचवीस सव्वीस वर्षं चालला आहे. तो आता इतक्या थराला गेलेला आहे, की फाल्गुनरावाच्या मूळच्या खऱ्या स्वभावाचं मर्म जाणून त्याची भूमिका रंगभूमीवर वठविण्याचा एखाद्या जाणत्या नटानं आज घटकेला प्रयत्न केला तर विदूषकी थाटाचे अंगविक्षेप पाहण्यास चटावलेले प्रेक्षक त्याला मूर्खात काढतील असाच संभव आहे. परंतु रसिकानी मूळ ' संशयकल्लोळ ' नाटकाकडे जरा वळून असा विचार करावयास हवा, की देवलांनी फाल्गुनरावाचं पात्र रंगवलं ते वास्तविक कसं आहे? त्याचा स्वभाव त्यांना कशा प्रकारचा दाखवायचा होता? आपल्या ढेरपोटाचा, बटबटीत डोळ्यांचा, फिदीफिदी हसण्याचा वेळी अवेळी उपयोग करून, माकडासारख्या उड्या मारून प्रेक्षकांचं सवंग रंजन करणारा एक बेअकली बुढ्ढा असं चित्र देवल मास्तरानी काढलं आहे का?

' संशयकल्लोळा 'तील घटनांचं व संभाषणांचं खरं मर्म पाहण्याची ज्याला बुद्धि आहे तो वरील प्रश्नाला ' नाही ' असंच उत्तर देईल. या नाटकातील फाल्गुनराव संशयाच्या आहारी गेल्यामुळे त्याचं त्या त्या प्रसंगीचं वागणं लोकांना मूर्खपणाचं दिसत असेल– नव्हे दिसलं पाहिजे. परंतु फाल्गुनराव स्वतःच स्वतःला मूर्ख समजत होता असं मानणं म्हणजे त्याच्या स्वभाव-चित्राचा विकृत अर्थ करण्यासारखं तर आहेच, पण शिवाय नाटकातल्या खऱ्या रसाचीही सर्वस्वी हानि करण्यासारखं आहे.

फाल्गुनरावाचा मूळ गद्यावतार १९०३ साली प्रसिद्ध करतांना प्रस्तावनेत स्वतः देवल मास्तरानी लिहिलं होतं,

"फाल्गुनराव मूळचा विलायती.पण त्याला इकडची भाषा शिकवून त्याच्या अंगावर इकडील कपडे चढवून व इकडील चालीरीतींची त्यास चांगली माहिती करवून लोकसेवेस सादर केला आहे. फाल्गुनराव मोठा गमती आहे, त्याच्या भाषणानें हसू यावयाचं नाही असा मनुष्य विरळाच सापडेल. कित्येक अत्यंत नीतिभक्त त्यास अभद्र बोलणारा असं कदाचित् म्हणतील. पण वास्तविक तो तसा नाही हे अनुभवान्ती रसिक व मर्मज्ञ लोकास कळून येईल."

यातील ‘ फाल्गुनराव मोठा गमती आहे ’ हे शब्द महत्वाचे आहेत. याच शब्दानी बोडसाची बुद्धि पार चकली असं मला वाटतं. नाटकातील फाल्गुनरावाची भाषणं व त्याचं वागणं नीट तपासून पाहिलं तर असं दिसेल, की तो स्वभावानं फार गंभीर आहे, स्वतःला तो भारी वस्ताद व अक्कलहुशार समजतो; मात्र आपल्या बायकोचा चवचालपणा साग्रसंगीत पुराव्यानिशी तिच्या पदरात घालण्यासाठी तो मोठ्या चतुराईनं म्हणून एकेक व्यूह रचीत जातो, आणि त्यामुळे तो स्वतःच अधिकाधिक खड्ड्यात पडत जातो. त्याच्या स्वभावातली ‘ गंमत ’ आहे ती ही. आपण स्वतः मोठे गमते आहोत असं तो स्वतः समजत नाही. उलट आपण अगदी मोठे पाताळयंत्री, कारस्थानी गंभीर गृहस्थ आहोत अशा समजुतीनं तो सारखा वागत असतो. आणि तो जे जे करील ते त्याच्याच गळ्यात येत चालल्यामुळे नाटक पाहणाराला मात्र ‘ गंमत ’ वाटते.

१९१६ साली मूळ गद्य फाल्गुनरावाचं संगीत ‘ संशयकल्लोळा ’त रूपांतर झालं तेव्हां त्या पुस्तकाला कै. हरिभाऊ आपटे यानी प्रस्तावना लिहिली, तिच्यातला पुढचा भाग पहा –

> “ आतां फाल्गुनरावाच्या अंतर्यामासंबंधानें थोडीशी चिकित्सा करूं. अस्थानीं आणि आकरण संशय हे फाल्गुनराव, कृतिका, रेवती आणि अश्विनशेट याच्या अंतर्यामांतील व्यंग. त्यांच्या या संशयाला उद्दीप्त करणारीं त्यांचीं तींच कारण. अर्थातच ज्याचा त्याचा मूर्खपणा ज्याचा त्यालाच भोंवला म्हणजे त्याचें जें हसूं होतें तसेंच हसूं फाल्गुनरावाचें व इतर पात्रांचें झालें. त्यांच्या संशयकल्लोळांत गढून जाण्यानें परस्परांच्या घातापर्यंत मजल आली नाहीं यामुळें त्याचे पर्यवसान हास्यमय झालें. ”

हरिभाऊंनी केलेल्या या विवरणातील ‘ संशयकल्लोळांत गढून जाण्यानें ’ हे शब्द फार महत्वाचे आहेत. या शब्दावरून हीच गोष्ट उघड होते, की फाल्गुनराव, आपल्या बायकोविषयी मनात संशय धरतो तोहि अगदी गंभीरपणे, व आपला संशय खरा ठरविण्याच्या बुद्धीनं तो जी जी उपाययोजना करतो तीदेखील अगदी गंभीरपणानं. स्वतःच्याच संशयात अगदी गढून गेलेला असा तो इसम आहे. एखाद्या सामान्य विनोदी पात्राप्रमाणे अंगविक्षेप

करून प्रेक्षकाना हसविण्याची त्याला सवडसुद्धा नाही. मग तसा त्याचा हेतु असणं तर दूरच राहिल !

स्वत: देवलगास्तरांनी व नंतर हरिभाऊ आपटयानी स्पष्ट शब्दात सांगितलेलं फाल्गुनरावाच्या भूमिकेतील हे रहस्य ध्यानात घेण्याची तत्परता बोडसानी दाखवू नये याचं मोठं आश्चर्य वाटतं. बाकी आश्चर्य तरी कसलं ? बोडसाना एकच ध्यास लागला होता. तो म्हणजे आपण हास्यप्रधान भूमिका वठविणारे अगदी रेकॉर्ड ब्रेकर नट आहोत हे सिद्ध करण्याचा. त्या उन्मादात त्यानी नाटककर्त्याचा मूळ अभिप्राय खुशाल गुंडाळून ठेवला, आणि फाल्गुनरावाचा चक्क 'लक्ष्मीधर' करून टाकला !

माझ्या स्वभावाचं मूळ नाटककर्त्यानं जे मर्म कल्पिलं त्याला सर्वस्वी हरताळ फासून सामान्य विदूषकी थाटानं माझी भूमिका वठविण्याचा जो पायंडा बोडसानी पाडला तो शुद्ध अहंमन्य दांडगेपणाचा व अन्यायाचा होता हे आता तुमच्या लक्षात आलं असेल. परंतु ज्या योगे माझी याहीपेक्षा अधिक विटंबना झाली आहे असा आणखी एक अन्याय मजवर आज सतत पंचवीस वर्षे होत आहे. तो अन्याय म्हणजे मला उतारवयाचा म्हातारा समजून फाल्गुनरावाचं सोंग सजविण्याचा. बोडसानी 'संशयकल्लोळ' रंगभूमीवर येण्याच्या वेळी जे 'सोंग' काढलं तेच कायम होऊन बसलं आहे, आणि ही भूमिका करणारा प्रत्येक नवा माणूस ज्याप्रमाणे अभिनयात आचरटपणाचा आपला म्हणून खास मसाला घालीत असतो त्याचप्रमाणे फाल्गुनरावाचं सोंग अधिक म्हातारं आणि हिडीस कोण काढतं पाहू या अशी नटानटात जणू चुरस लागली आहे !

माझ्यावर चाललेला हा अन्याय मला आता खरोखर सहन करवत नाही व म्हणून मला हा प्रश्न साऱ्या रसिकांच्या पुढे मांडायचा आहे. फाल्गुनरावाला साठीच्या जवळपासचा म्हातारा समजण्यास खरोखरच काही आधार आहे काय? नाटकातल्या अंतर्गत पुराव्याकडे तुम्ही नीट दृष्टि टाकाल तर तुमच्या लक्षात येईल, की तसा एका शब्दाचाही पुरावा उपलब्ध नाही.

'संशयकल्लोळ' नाटकाचं पुस्तक उघडा, व 'नाटकातील पात्रे' या पानावर काय लिहिलं आहे नीट पाहा.

"फाल्गुनराव..विशाखपूरचा एक गृहस्थ.

आश्विनशेट..विशाखपूरचा एक तरुण सावकार."

ज्या नाटककारानं आश्विनशेटचा 'एक तरुण सावकार' असा मुद्दाम उल्लेख केला त्याचा जर हेतु असा असता, की लोकांनी फाल्गुनराव हे पात्र म्हाताऱ्याचं समजावं तर या पात्रांच्या यादीत त्याचं वर्णन देताना नुसतं 'विशाखपूरचा एक गृहस्थ' असं लिहिण्याऐवजी 'एक म्हातारा गृहस्थ' असं स्पष्ट लिहायला त्याला काही प्रत्यवाय नव्हता. त्यानं तसं लिहिलं नाही याचा उघडच अर्थ असा आहे की फाल्गुनराव म्हातारा म्हणून त्यानं कल्पिलेलाच नाही !

प्रत्यक्ष नाटकात फाल्गुनरावाच्या तोंडी स्वतःच्या म्हातारपणाबद्दल एक चकारशब्दही कुठे नाही. त्याची बायको कृत्तिका व इतर पात्रंही त्याच्या म्हातारपणाचा उल्लेख चुकूनही करीत नाहीत. दुसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात फाल्गुनरावाचं विचित्र वर्तन पाहून आश्विनशेट व वैशाखशेट त्याला वेडा समजतात व "आहे कुणी तरी वेडगळ झालं" "या वेड्याच्या नादी काय लागतोस" अशी चेष्टा करतात, पण "आहे कुणी तरी वेडगळ बुढ्ढा" असं एकदाही म्हणत नाहीत.

फाल्गुनराव व त्याची बायको कृत्तिका यामध्ये नाटकभर जे युद्ध चाललेलं आहे त्याचं कारण संशय. फाल्गुनरावाला सारखं वाटतं आहे, की आपली बायको बेइमानी व्हायला लागली आहे, व नाटकभर त्याचे जे उद्योग चालले आहेत ते सारे तिचा बेइमानीपणा सिद्ध करण्याच्या ईर्षेनं. हा त्याचा संशय ज्याचं स्वतःचं तारुण्य संपलं आहे अशा म्हाताऱ्या नवऱ्याला आपल्या तरण्याताठ्या बायकोबद्दल जो संशय केवळ आत्मविश्वास शून्यतेमुळे येतो त्या स्वरूपाचा आहे, अशी जर कुणाची कल्पना असेल तर ती ठार चुकीची आहे.

म्हातारपणी लग्न करून बसलो अन् आता ही तरणी बायको माझ्या हातावर तुरी देऊ पाहत आहे अशी कबुली फाल्गुनरावाच्या तोंडात एका ठिकाणीसुद्धा नाही. अगदी पहिल्याच अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या अखेरीच्या पदात तो कबुली देतो ती येवढीच की,

"थोर कुळावरि भाळुनि गेलो
बाह्य सुशिक्षण रूपा दिपलो

पाय पुजुनि घरि कृत्या आणिली !"

म्हातारपणी लग्न करून बसल्याचा पश्चात्ताप त्याच्या या कबुलीत आहे काय ?

याच प्रवेशात भादव्याशी बोलताना फाल्गुनराव म्हणतो,

"मी बायल्या होऊन भुंग्याप्रमाणं तिच्याभोवतीं पिंगा घालायला लागलों असं तिच्या लक्षांत येतांच तिनं मर्यादेचा बुरखा दिलान् झुगारून आणि लागली नाचायला हवी तशी. मीच जर प्रथम तिला करड्या नजरेनं वागवून बसता लाथ आणि उठता बुक्कीचा खुराक चालू केला असता तर माझ्या करड्या घोडीप्रमाणं ती कह्यात राहिली असती. पण म्हटलं शिकली सवरलेली आहे, घरंदाजाची आहे तेव्हा भलतीच खोड असायची नाही. पण शिकण्यावर काय आहे ? वरच्या रंगानं आतलं रूप थोडंच पालटतं ? खापरी ती खापरीच !"

पुढे तो आणखी सांगतो,

"लग्न झाल्यावर कांहीं दिवस अशी चोख वागली, की पिंजारलेल्या मोरपंखाच्या डोळ्याप्रमाणं परपुरुषाच्या डोळ्याला डोळा ठरायचा नाही ! पण अलीकडे तो सभ्यपणा, ती मर्यादा, ती लज्जा सारी नाहीशी झाली."

पहिल्या अंकाच्या पांचव्या प्रवेशात फाल्गुनरावाची बायको कृत्तिका आपली मोलकरीण रोहिणी हिच्याजवळ मनातलं दुःख सांगताना काय म्हणते ते पाहाः

"कायशी म्हण आहे ना मेली 'नवी नवी नवलाची आणि वापरली कीं कवडीमोलाची' तशी गत. लग्न झाल्यावर कांहीं दिवस मला उराशी बाळगू, का खांद्यावर वागवू, का कडेवर घेऊं असं करीत होते. ज्यांनी त्यांनी म्हणावं, की ही बाई भाग्याची म्हणून असा बिजवर पण हौशी नवरा मिळाला. पण अलीकडे बघते तों आपलं सदा धुसफुसणं ! सदा कपाळाला आठ्या. सुधा एक शब्द बोलतील तर शपथ ! दागिनेच का घालतेस, शालूच का नेसतेस, देवालाच का जातेस. एक ना दोन."

या उताऱ्यांवरून फाल्गुनराव व कृत्तिका यांच्या संसाराचा पुष्कळ बोध होण्यासारखा आहे. कृत्तिका आपली कैफियत सांगते ती इतकीच, की

तिचं बिजवर पण हौशी नवऱ्याबरोबर लग्न झालं, त्यानं काही दिवस तिचे फार लाड केले, पण अलीकडे मात्र तो संशयानं पछाडला गेला असून त्यानं तिचा जाच सुरू केला आहे. फाल्गुनराव बिजवर होता येवढंच ती सांगते. तो उतारवयाचा म्हातारा असता तर त्याच्या वयाचा तिरस्कारात्मक उल्लेख तिनं या प्रवेशात खचित केला असता. परंतु तो ती एका अक्षरानंही करीत नाही !

आणि इतकं सारं असूनही गणपतराव बोडसांसारख्या नटानं त्याला म्हातारा करून टाकला ! दुर्दैव त्याचं. दुसरं काय ?

'संशयकल्लोळ' नाटकात फाल्गुनराव म्हातारा होता असं समजण्यास कुठेही आधार नाही हे तर झालंच. पण येवढ्यावरच भागत नाही. तो अगदी पंचविशीतला जवान नसला तरी फार तर पस्तिशीच्या सुमाराचा गृहस्थ आहे असं मानायला लावणाऱ्या काही गोष्टी नाटकात आहेत. त्यापैकी पहिली ही की कृत्तिकेला त्याच्या रंगेल ढंगांचा संशय येतो; आणि दुसरी ही की आपली प्रियतमा रेवती हिला दिलेली स्वतःची तसबीर फाल्गुनरावाच्या हाती गेलेली पाहून आश्विनशेटच्या मनात जबरदस्त मत्सर उत्पन्न होतो. या दोन्ही गोष्टी सुसंगत केव्हा दिसतील बरं ? फाल्गुनराव साठीच्या जवळ आलेला असला तर, की तो चाळिशीच्या आत बाहेर इतक्या वयाचा असेल तर ?

सारांश, 'संशयकल्लोळ' नाटकाची मर्मज्ञपणे छाननी केली असता हें कबूल केलंच पाहिजे, की फाल्गुनरावाला म्हाताऱ्याचं रूप देण्यात फार मोठा अन्याय झालेला आहे. गणपतराव बोडसांना या पात्राचं अंतर्याम जसं कळलं नाही, तद्वत् त्याच्या बाह्यांगाचाहि त्यांनी गलिच्छ विपर्यास केला.

या संबंधांत मराठी रंगभूमीवर अल्प कालच चमकून गेलेल्या एका श्रेष्ठ नटाची मला आठवण होते. ते नट म्हणजे महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील श्रीयुत भागवत हे होत. त्यांना दिवंगत झाल्याला आता तीस वर्षं होऊन गेली. तथापि त्यांची फाल्गुनरावाची भूमिका अजूनही काही थोड्या लोकांच्या तरी लक्षात असेल. आता आजच्या पिढीला केवळ त्यांच्या आठवणीच सांगणं शक्य आहे. पण कै. भागवत फाल्गुनरावाच्या स्वभावाचं

खरं मर्म ओळखून ती भूमिका किती बहारीनं वठवीत असत ते सांगण्याचा मोह मला आवरता येत नाही. एक गंभीर स्वभावाचा, स्वत:ला मोठा बुद्धिमान समजणारा, सभ्य चालीरीतीचा, ज्यानं बायकोवर प्रथम फार प्रेम केलं पण जो संशयाच्या भोवऱ्यात सापडला आहे असा मनुष्य कै. भागवत रंगभूमीवर उभा करीत. भूमिकेचा हा आविर्भाव त्यांच्या मुद्रेवरून क्षणभर देखील ढळत नसे. उत्तान विनोदाचा अंगविक्षेप ते चुकूनहि करीत नसत.

आणि सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ते फाल्गुनरावाचं 'सोंग' म्हातारं नव्हे, तर तीस पस्तीस वर्षाच्या गृहस्थाचंच काढीत असत. मिशा काळ्याच व आखूड लावीत असत. म्हणजे कोरीत असत.

परंतु भागवतांचं सहृदय, मार्मिक आणि मूळ नाटककाराचा हेतु पुरेपूर प्रगट करणारं ते अत्यंत मनोज्ञ काम त्यांच्याबरोबरच लयाला गेलं !—

आणि नंतर माझे धिंडवडे सुरू झाले !

माझ्या हातात आता काय उरलं आहे? कोण म्हणतो मी म्हातारा, असं ओरडून विचारून आज पंचवीस वर्षं मनात साचत आलेल्या चिडीला मी आज वाट दिली आणि मी खरा कसा आहे याची सविस्तर कैफियत इथे सादर केली खरी, पण तिच्याकडे नटवर्गाचं लक्ष जाईलच अशी माझी खात्री नाही. कारण पाणचट आचरटपणावर पोट जाळायची त्यांना संवय झाली आहे. तथापि जी कैफियत मी सादर केली ती चार रसिकांनी लक्षपूर्वक वाचली व मूर्ख लोकांच्या हातात माझ्या भूमिकेचा शुद्ध विचका झाला आहे हे त्याना पटलं तरी मला त्यात पुष्कळ समाधान आहे.

अणि "बुझावूं शकेना विधाता तयाला" अशा कोटीतलेच आजचे सारे धंदेवाईक व हौशी नट आहेत हे माहीत असूनसुद्धा त्यांनाही एक प्रार्थना मी करतो ती अशी, की मराठी रंगभूमि जगविण्याची तुमची खटपट प्रशंसनीय खरी, पण त्या खटपटीत जुन्या प्रासादिक नाटकांच्या वाटेला तुम्ही कशाला जाता ? नामांकित नटांबरोबरच दिवंगत झालेल्या त्या नाटकांतील पात्रांची हुच्च कुतरओढ तुम्ही न कराल तर ती बिचारी वैकुंठलोकात तरी चिरशांतीचा लाभ घेतील !

खाडिलकरांची ‘ सत्त्वपरीक्षा ’

(हंस : १९५२)

पौराणिक आख्यानाला किंवा ऐतिहासिक कथेला शक्य तो बुद्धि-प्रामाण्याची झिलई देऊन चालू परिस्थितीत उद्बोधक ठरेल अशी नाटयकृति बनविण्याचा प्रयत्न खाडिलकरानी वारंवार केला. कित्येकदा तो चांगला साधला. कित्येकदा तो सफाई फसला. ‘ सत्वपरीक्षा ’ नाटकाची गणना फसलेल्या प्रयत्नात करावी लागेल. हरिश्चंद्राच्या मूळ आख्यानात दैवी घटनांचा आणि चमत्कारांचा भाग बराच आहे. तो शक्य तो गाळण्याची खटपट खाडिलकरानी या नाटकात केलेली आहे. परंतु तो अजिबात गाळणंहि त्यांना शक्य झालं नाही, आणि बुद्धीला आणि तर्काला पटेल असं कथानकहि त्यांना बनविता आलं नाही. नाटकाच्या अखेरीस तारामतीचा शिरच्छेद करण्यास उद्युक्त झालेल्या हरिश्चंद्राकडून तिचा वध न व्हावा यासाठी खाडिलकरानांहि आपल्या नाटकात ठोदिशी बार काढून शंकर-पार्वतीना प्रगट करावं लागलंच आहे. म्हणजे नाटकाचा शेवट आनंदी व्हावा यासाठी तर्काला न पटणाऱ्या दैवी चमत्काराचा आश्रय त्यांना घ्यावा लागला आहे. जे टाळायचं त्यानी म्हटलं ते शेवटी त्यांच्या मानेवर बसलंच आहे. बरं, या अखेरच्या चमत्काराकडे अपवाद म्हणून दुर्लक्ष करायचं ठरविलं तरी एकंदर कथानकाची बांधणी सुसंगत आणि तर्काला पटणारी त्याना करता आली आहे काय ? मुळीच नाही. ‘ सत्त्वपरीक्षा ’ नाटकाचा आरंभच किती गचाळ आणि हास्यास्पद झाला आहे पहा.

मूळ आख्यान असं आहे की इंद्राच्या दरबारात एका प्रसंगी आपला शिष्य राजा हरिश्चंद्र याच्या सत्यप्रीतीची आणि एकवचनीपणाची प्रौढी

वसिष्ठ ऋषि मिरवू लागले, तेव्हा विश्वामित्र ऋषीना राग आला, आणि हरिश्चंद्राचं सत्त्वहरण करण्याची त्यानी प्रतिज्ञा केली. ते राजा हरिश्चंद्राच्या स्वप्नात गेले व त्याच्यापासून त्यानी राज्याचं दान घेतलं. मग जागृत अवस्थेत प्रगट होऊन स्वप्नातल्या त्या दानाची पूर्तता हरिश्चंद्रानं करावी असा त्यानी त्याला सवाल टाकला. हरिश्चंद्राच्या सत्त्वपरीक्षेचं मूळ पौराणिक आख्यानातलं पूर्वसूत्र असं आहे. खाडिलकरानी ते बदललं आहे. परंतु त्यामुळे मुळातली एक महत्त्वाची अतिशयोक्ति नाहीशी झाली आहे. विश्वामित्र मुद्दाम हरिश्चंद्राच्या स्वप्नात गेला आणि त्या स्वप्नात त्यानं राज्याचं दान घेतलं हे आजच्या प्रेक्षकाच्या बुद्धीला पटायचं नाही हे खरं; परंतु हरिश्चंद्रानं दान दिलं ते जागेपणी नव्हे तर स्वप्नात, अशी जी कल्पना मूळच्या कवीनं केली त्या कल्पनेत एक प्रकारची गमतीची भरारी आहे. दिलेला शब्द पाळायचा या हरिश्चंद्राच्या वृत्तीला या कल्पनेमुळे अतिशयोक्तीची जी धार चढते ती नाट्यपूर्ण आणि परिणामकारक आहे. परंतु खाडिलकराना ही अतिशयोक्ति नकोशी वाटली. राज्यदानाची घटना बुद्धीला पटेल अशा प्रकारे रंगविण्याचा त्यानी प्रयत्न केला. प्रयत्न काही वाईट नव्हता. परंतु तो अगदी बारगळला हे फार वाईट झालं.

खाडिलकरानी अशी कल्पना केली आहे की हरिश्चंद्रानं राजसूय यज्ञ आरंभिलेला आहे. या राजसूय यज्ञाला आरंभ होण्याच्या आधी म्हणे हरिश्चंद्राच्या आज्ञेवरून एक द्वाही फिरविली जाते. रंगभूमि सारखी जागती ठेवायची हा खाडिलकरांच्या नाट्यतंत्रातला एक मोठा भाग आहे, आणि त्यासाठी पुष्कळदा ते आरड्याओरड्याचा आश्रय करीत असतात. सत्त्वपरीक्षेतल्या या द्वाहीचा किंवा दवंडीचा स्टेज इफेक्ट म्हणून उपयोग खचित होत असेल. 'नवखंड पृथ्वीतले लोक हो, ऐका! काशीखंडातले लोक हो, ऐका ' अशा विंगमध्ये उठलेल्या आरोळ्या कानी पडल्या, की प्रेक्षक एकदम कान टवकारून नाटकाकडे जास्त लक्ष देतील हा नाटककाराचा हिशोबबरोबर आहे. परंतु नाटकाच्या पहिल्याच प्रवेशात दोन वेळा पिटली जाणारी ही दवंडी तर्काला पटेल अशी थोडी तरी हवी होती. ही दवंडी काय आहे ती ऐका : " सर्वस्वाला मुकून अत्यंत हालअपेष्टेत

खितपत पडावे लागले तरी आपल्या शब्दाला राजाधिराज हरिश्चंद्रमहाराज जागले आहेत, जागत आहेत व जागणार आहेत. आणि जो कोणी स्वतःच्या शब्दास जागणार नाही त्याला त्यांचे राज्यातून बाहेर हाकलून देण्यात येईल, अशी द्वाही या राजसूय यज्ञाचे वेळी नवखंड पृथ्वीत फिरविण्यात येत आहे हो!" ऐकलीत ही द्वाही? आता सांगा, राजसूय यज्ञाच्या वेळेस असल्या दवंडचा राजे लोक पिटवीत असत असा पुराणांतरी दाखला आहे काय? आणि असला तरी हरिश्चंद्राच्या या दवंडीला काही अर्थ आहे काय? राजा हरिश्चंद्रआपल्या शब्दाला जागतो ही त्याची कीर्ति इंद्रसभेपर्यंत पोचली होती की! आपल्याच राज्यात, आपल्याच नोकराकडून ढोलकं बडवून चौकाचौकात तिचा पुकारा करण्याची गरज राजसूय यज्ञाच्या वेळेस हरिश्चंद्राला वाटावी हे विलक्षण अजबच म्हणावं लागेल. प्रजाजनांपैकीं जे कोणी शब्दाला जागणार नाहीत त्याना राज्याबाहेर हाकललं जाईल हे जाहीर करावंसं हरिश्चंद्राला वाटलं या म्हणण्यात काही अर्थ नाही. कारण हरिश्चंद्राच्या राज्यात आपला शब्द न पाळणाऱ्या माणसाला जागा नाही, हे त्याच्या प्रजाजनांना आधीच पूर्णपणे ठाऊक असलंच पाहिजे. ते लोकांना समजावं म्हणून एक नवा 'ऑर्डिनन्स' काढल्याप्रमाणे ही नवी दवंडी पिटायची काय गरज होती?

या दवंडीचा हास्यास्पदपणा वाढविणारी गोष्ट म्हणजे पहिल्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात हरिश्चंद्राच्या दरबारात ही दवंडी पुन्हा दोन वेळा पिटली जाते. हरिश्चंद्र म्हणतो, 'ऐका. सभ्य हो, पुन्हा पुन्हा ही द्वाही ऐका!' (ते सभ्य होते म्हणूनच त्यानी ती ऐकली असेल!) 'अमात्य, कोतवाल, हे सभास्थान द्वाहीच्या मंत्रोपदेशाने दुमदुमून जाऊं द्या!' (दवंडी पिटण्याचं काम अमात्याकडे असतं हा एक नवा शोध म्हणावा लागेल! आणि दवंडी म्हणजे मंत्रोपदेश होय हाहि शोध महत्त्वाचा आहे. या न्यायानं संध्येतल्या गायत्री मंत्रालादेखील दवंडी म्हणायला खाडिलकरांची हरकत नसावी!) 'एवढ्या मोठ्याने हा मंत्रोच्चार होऊ द्या (मंत्र नेहमी मनातल्या मनात जपायचा असतो हे खाडिलकराना मंजूर नाही!) की हिमाचलात तपश्चर्येकरिता गेलेल्या माझ्या वसिष्ठ ऋषीला समाधीतहि द्वाहीचा महाशब्द ऐकू गेला पाहिजे.' (समाधी लागल्यानंतर बाहेरचा आरडाओरडा ऐकू येतो हा

शोधही पातंजल योगशास्त्रातील सर्व सिद्धांतांचा चुराडा करणारा एक महान् क्रांतिकारक शोध ठरेल खास !)

पुढे खाडिलकर लिहितात : ‘अमात्य, कोतवाल वगैरे सर्व मिळून द्वाही..’ म्हणजे दवंडी पिटायचं काम खाडिलकरानी अमात्याकडे सोपविलं होतं याबद्दल शंकेला जागाच उरत नाही !

परंतु दुसऱ्यानी पिटलेली दवंडी पुरेशी न वाटून खाडिलकरांचा हरिश्चंद्र स्वतःच ओरडू लागतो, ‘ लोक हो, ऐका, काशी खंडातल्या सभ्य हो, आपण इतक्यादा माझ्या प्रतिज्ञेची द्वाही ऐका की काशीखंडात परत गेल्यावर माझी प्रतिज्ञा विश्वामित्राला सांगण्याचे विस्मरणच तुम्हाला होऊ नये. महर्षी विश्वामित्र यांना वारंवार सांगा.... ’

आणि हरिश्चंद्राच्या तोंडून हे शब्द जातात न जाताच तोच खाडिलकरांचा विश्वामित्र विंगमधून ओरडत येतो, ‘ सांगा ? काय सांगा ? घमेंडखोरा, वारंवार काय सांगा ? ’ (विश्वामित्र आईमाईवरून शिव्या देत नाही हे नशीब !)

स्टेज इफेक्टच्या दृष्टीनं हे ठीक आहे. परंतु प्रेक्षकांच्या किंवा वाचकांच्या तर्काला एक भयंकर पेच पडतो तो असा की ‘ गंगातटाकी तपश्चर्येसाठी बसलेला ’ असं ज्या विश्वामित्राचं वर्णन हरिश्चंद्रानं एका मिनिटापूर्वीच केलेलं आहे तो एकदम अयोध्येच्या दरबारात येऊन उभा राहतो कसा ? ‘ राजा, गंगाकिनारी जेव्हा तुझ्या द्वाहीची बातमी माझ्या कानी पडली तेव्हा तुझ्या सत्याची परीक्षा घेण्यासाठी मी धावत आलो ’ असं खाडीलकरांचा विश्वामित्र सांगतो. म्हणजे तो विमानानं, आगगाडीनं किंवा बैलगाडीनं आला नाही एवढं आपल्याला समजतं. परंतु तो धावत आला हे समजल्यानं आपण जास्तीच बुचकळ्यात पडतो. कारण काशी आणि आयोध्या यातलं अंतर आपल्याला माहीत आहे. गिरगाव आणि ठाकुरद्वार इतकी काही ती दोन गांवं जवळ नाहीत. आणि त्या काळात जलद धावण्याचं रेकॉर्ड विश्वामित्राकडे होतं असं गृहीत धरलं तरी विश्वामित्राचं खाडकन् दरबारात येऊन उभं राहणं मनाला पटवून घ्यायला जरा अडचणच पडते.

यापेक्षा मूळ आख्यानातलं विश्वामित्राचं हरिश्चंद्राच्या स्वप्नात जाणं

पुष्कळ बरं म्हणायची वेळ येते. स्वप्नाचा चमत्कार खाडिलकरांनी टाळला खरा, परंतु त्याच्याऐवजी जी कल्पना लढविली ती त्या चमत्काराहूनहि अधिक भयंकर आहे. आणि विशेष हे की द्वाहीची कल्पना अत्यंत हास्यास्पद आहे. या कल्पनेमुळे हरिश्चंद्राचं स्वभावचित्र खराब झालेलं आहे. हरिश्चंद्र सत्यवचनी असेल, परंतु राजसूय यज्ञाचा मोका साधून आपल्या एकवचनीपणाची 'पब्लिक–शिटी' करणारा हरिश्चंद्र 'मृच्छकटिका'तील शकाराहून जास्त शहाणा ठरत नाही खास.

हरिश्चंद्राच्या मूळ आख्यानात पेच प्रसंग आहेत ते पुढीलप्रमाणे: स्वप्नातल्या वचनाला जागून हरिश्चंद्र विश्वामित्राला आपल्या सबंद राज्याचं दान करतो. दानावर रीतीप्रमाणे दक्षिणा द्यायची ती स्वकष्टार्जित असायला हवी म्हणूत एक वर्षांची मुदत मागून घेऊन हरिश्चंद्र काशीला जातो. तेथे तारामती आणि रोहिदास यांच्यासह तो स्वतःला विकून घेतो. ती तिघं गुलामांचं काम करीत असताना विश्वामित्राच्या मायेमुळे त्यांच्यावर अनेक संकटं येतात. अखेरचं भयंकर संकट असं की, सर्पदंश होऊन रोहिदास मरतो व मुलाला मारून खाणारी राक्षसीण म्हणून तारामती पकडली जाते व तिचा वध करण्याचं काम डोंबाची गुलामगिरी करणाऱ्या हरिश्चंद्राकडे येतं. तो न कचरता ते करण्यास उद्युक्त होतो. त्याबरोबर शिव-पार्वती प्रगट होतात, आणि विश्वामित्रहि प्रसन्न होऊन हरिश्चंद्राची सत्यनिष्ठा कबूल करतो.

खाडिलकरानी हेच पेच प्रसंग वापरले आहेत. मात्र ते वापरताना त्यानी त्यातला चमत्काराचा भाग काढून टाकून त्याना बुद्धिप्रामाण्याची झिलई द्यायचा प्रयत्न केला आहे. परंतु यामुळे मुळातली साधेपणाची गोडी नाहीशी झाली आहे, आणि त्या त्या प्रसंगाला कृत्रिम आणि हास्यास्पद स्वरूप प्राप्त झालं आहे. उदाहरणार्थ, मुळातल्या आख्यानात रोहिदास सर्पदंशानं मरतो. खाडिलकरांच्या नाटकातला रोहिदास आपला बाप हरिश्चंद्र पांचशे मोहराना विकला जावा म्हणून प्रतिज्ञा करतो, की माझी आई आणि माझे बाबा गुलामगिरीत असेतो अन्नाचा एकहि कण माझी जीभ पोटात लोटणार नाही.' आणि या अन्नत्यागाच्या सत्याग्रहामुळे रोहिदास शेवटी मरतो. त्याच्या मृत्यूला गहन तत्वज्ञानाची विलक्षण बैठक

दिल्यामुळे मूळच्या या साध्या घटनेला विलक्षण कृत्रिमता आली आहे, आणि एवढ्याशा या पोरानं आपली आई तारामती हिला जन्ममरणाबद्दलची अस्सल खाडिलकरी थाटाची जी व्याख्यानं सुनावली आहेत त्यामुळे तर हा एकंदर प्रकार हास्यास्पद झाला आहे.

नाटकाच्या रचनाकौशल्याच्या दृष्टीनं मूळ आख्यानातील प्रमुख पेचप्रसंगांचा उपयोग खाडिलकरानी योग्य प्रकारे केलेला नाही. उदाहरणार्थ, ज्या ठिकाणी विश्वामित्रानं मागितलेलं दान हरिश्चंद्र तत्काल देतो व एक वर्षाच्या मुदतीत वरची दक्षिणा देण्यासाठी राजत्याग करून काशीकडे जातो, त्याच ठिकाणी नाटकाच्या पहिल्या अंकावर पडदा पडावयास हवा होता. परंतु अंक संपविताना नाट्यात्मक परिणाम साधण्याची दक्षता हा ज्यांचा एक प्रमुख गुण, त्या खाडिलकरानी आपल्या नाटकाचा पहिला अंक या ठिकाणी संपविलेला नाही. दरबाराच्या प्रवेशावर पडदा टाकून त्यानी आणखी एक प्रवेश लिहिला आहे, व या प्रवेशात एवढंच दाखविलं आहे की हरिश्चंद्र, तारामती आणि रोहिदास काशी नगरीत प्रवेश करतात व प्रेत जाळण्यासाठी लागणाऱ्या लाकडाच्या मोळ्या चित्रगुप्ताच्या वखारीत रोज टाकून पुढचे दिवस कंठायचं ठरवितात. या ठिकाणी पहिला अंक संपतो. अंकाच्या या अखेरीत नाट्य बिलकुल नाही. ही अखेरी बेचव आणि फुळकवणी वाटते.

पहिल्या अंकाचा शेवट जसा पांचट झालेला आहे त्याचप्रमाणे एकंदर नाटकाच्या बांधणीतहि कौशल्य फार कमी आहे. रस्त्याचा देखावा, घराचा देखावा, दरबाराचा देखावा, पुन्हा रस्ता, चित्रगुप्ताची वखार, पुन्हा रस्ता, पुन्हा चौक, पुन्हा महाल, पुन्हा रस्ता, अशा प्रकारे ' पडदा टाकायचा, उघडायचा ' या एकाच जुनाट तंत्राचा आश्रय घेऊन खाडिलकरानी प्रवेश आणि अंक सजविले आहेत. नाटकाचा पहिला अंक अयोध्येत घडतो, व बाकीचे तीन अंक काशी नगरीत घडतात, या पलीकडे एकजिनसीपणा नाटकात नाही. देखाव्यांची आलटापालट आणि पात्रांची ये-जा या बाबतीत कुशल योजनेचा अभाव असल्यामुळे संस्काराचं एकत्व नाटकात आढळत नाही. वास्तविक रंगभूमीच्या दीर्घ अनुभवानंतर खाडिलकरानी हे नाटक लिहिलं. परंतु त्यांचं जे पहिलं नाटक ' कांचनगडची मोहना ' त्याच्याइतकीदेखील

पक्की या नाटकाची बांधणी नाही. प्रवेशामागून प्रवेश निव्वळ बडवून काढल्यासारखे वाटतात.

या नाटकातला विनोद हास्यकारक नसून हास्यास्पद आहे. हरिश्चंद्र, तारामती, रोहिदास, विश्वामित्र ही चार गंभीर पात्रं सोडली तर या नाटकातली बाकी सर्व पात्रं हास्यरस पिकवायला उपयोगी पडण्यासारखी आहेत. परंतु त्यापैकी एकहि पात्र आकर्षक वठलेलं नाही. ती सारी कृत्रिम बेगडी माणसं वाटतात. कारकुनी पेशाची चेष्टा करण्यासाठी खास निर्माण केलेलं चित्रगुप्त हे पात्र वेळी अवेळी हिशेबाच्या वह्या, खरेदीविक्री, कारकुनी करामत वगैरे शब्द वापरून हास्य निर्माण करण्याची धडपड करतं. परंतु त्याच्या बोलण्यात सहजस्फूर्त, अवखळ विनोदाऐवजी क्लिष्ट आणि किचकट शब्दात व्यक्त होणारं तर्कटच अधिक असल्यामुळे त्याच्या बडबडीचा कंटाळा मात्र येतो. गडकऱ्यानी आपल्या ‘ राजसंन्यास ’ नाटकात कारकुनाचं जे विनोदी पात्र रंगविलेलं आहे त्याची आणि खाडिलकरांच्या या चित्रगुप्ताची तुलना अपरिहार्यपणे मनात येते, आणि म्हणावंसं वाटतं, की कुणीकडे विनोदाच्या बाबतीतली गडकऱ्यांची निसर्गदत्त देणगी आणि कुणीकडे कुंथून कोटया करण्याची खाडिलकरांची केविलवाणी खटपट !

गौण पात्रानी नाटकाच्या निम्म्याहून अधिक भागात गोंधळ घातलेला असल्यामुळे, व त्यांच्या तोंडचा विनोद पोरकट व रटाळ असल्यामुळे भाषेच्या सुंदर विलासाला या नाटकात फार थोडा अवकाश राहिला आहे. आणि जिथे तो अवकाश आहे तिथेहि खाडिलकराची भाषा फारशा उंच पातळीवर चढलेली नाही. ‘ करारीपणाच्या अरेरावी कांद्या ’ असं हरिश्चंद्राला म्हणणाऱ्या विश्वमित्राची भाषा कुठेहि त्याच्या तपस्वीपणाला शोभण्यासारखी नाही. हरिश्चंद्र तर त्याच्या भाषेवरून राजा आहे असं वाटतच नाही, तर एखाद्या वृतपत्राचा संपादक असल्यासारखं वाटतं. आणि त्याच्या पत्रात कधी कधी रोहिदास आणि तारामती हेहि अग्रलेख लिहीत असावेत, असा त्या दोघांच्या तोंडच्या भाषेवरून संशय येतो.

उदाहरणार्थ, दुसऱ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशाच्या अखेरच्या हरिश्चंद्राच्या भाषणातील पुढील वाक्य पहा : ‘पराक्रमी सूर्याचे तेज गिळंकृत करून,

सूर्यचिच जागी चांदण्याचा नाच करण्यात रात्र घालवून सकाळी बालसूर्याला गंभीरपणाने कुरवाळणाऱ्या आकाशाप्रमाणे हे काशी नगरीचे वतनदार व प्रतिष्ठित चोर दुसऱ्याचे गुणावर स्वतःचे दोंद वाढवून पुन्हा क्षात्रतेजाचे व बुद्धिवैभवाचे पोशिंदे म्हणून मिरवणारसे दिसते. ' हे वाक्य एकदा तर राहूच द्या, परंतु दहादा नीट सावकाश ऐकलं किंवा वाचलं तरी त्याचा काही बोध बी. ए. च्या व एम्. ए. च्या विद्यार्थ्यांना किंवा प्राध्यापकांना तरी होईल की नाही कोण जाणे ! या प्रचंड वाक्यात उपमा कोणती आणि उपमान व उपमेय कोणतं ते जो विद्यार्थी चटकन् सांगेल त्याची पाठ थोपटायला हवी.

हरिश्चंद्राच्या याच भाषणातील पुढील वाक्य बघा : ' दिवस उगवला की लोक डोळेझाक करतात आणि रात्र झाली की जागे होतात, असली विपरीत स्थिति दयेच्या ओलाव्याने कसची सुधारणार ? कठोर सत्याच्या तीक्ष्ण अंजनाशिवाय कोण शुद्धीवर येणार ? हे अंजन बनविण्याकरता राजाने आपल्या हाडांचे कोळसे नको का करायला ? त्या कोळशांची पूड करून स्वतःच्या बुद्धीच्या तेलात ती खलून लोकाच्या डोळ्यात घालण्याचे काम विश्वामित्रा, तुझ्यासारख्या ऋषींनी नको का करायला ? ' भयंकर भाषेचा असा मासला एकंदर मराठी नाट्यवाङ्मयात चटकन् सापडणार नाही. ' अंजन ' झणझणीत असतं हे आम्हाला माहीत आहे, ते तरवारीच्या पात्या-सारखं ' तीक्ष्ण ' असतं हा खाडिलकरांच्या राजा हरिश्चंद्राचा हिंसात्मक शोध म्हणावा लागेल. तसंच या अंजनाची एकंदर प्रक्रिया किती भयंकर आहे बघा. लोकांच्या डोळ्यात घालण्यासाठी हे सत्याचं ' तीक्ष्ण ' अंजन तयार करण्याकरिता राजेलोकानी आधी आपल्या हाडांचे कोळसे करायचे ! परंतु अशा प्रकारे कोळसे झाले की त्यांचं काम संपलं असं नव्हे. त्यानीच त्या कोळशांची पूड करायची ! हाडांचे कोळसे होण्यापूर्वी आपली बुद्धि बाजूला काढून ठेवून तिचं तेल काढून ठेवायला पाहिजे ! त्या तेलात आपल्या हाडांच्या कोळशांची पूड चांगली खलायला हवी ! इतकं सारं झालं म्हणजे ' तीक्ष्ण ' अंजन तयार होणार ! पण मग तरी या बिचाऱ्या राजांना सुटकेचा निश्वास टाकता येणार काय ? नाही ! कसा येणार ? लोकाना धरून त्यानी कितीहि हातपाय झाडले तरी त्यांच्या डोळ्यात ते घालण्याचं काम शिल्लक राहील ना ? हे काम काय साधे कांपाउंडर लोक करणार ?

मेलेल्या राजानीच दस्तुरखुद्द ते करायला हवं !

खाडिलकराच्या नाटकातला हरिश्चंद्र म्हणजे काशी खंडातल्या अध:पतित प्रजेच्या डोळ्यात असलं अंजन घालावयाला निघालेला महात्मा आहे ! ' महात्मा ' हा शब्द मी मुद्दामच वापरला. कारण हरिश्चंद्राच्या पौराणिक आख्यानाला हवी तशी रंगरंगोटी देऊन त्याचं गांधीपुराण बनविण्याचा खाडिलकरानी या नाटकात प्रयत्न केलेला आहे. काशी खंडातील लोकांच्या वृत्तीचं आणि वर्तनाचं वर्णन करताना ' ही ब्रह्मवृत्ति नव्हे, क्षात्रवृत्ति नव्हे, ही वेश्यावृत्ति आहे', ' येथे पेढीवाल्यांची नीति चालू आहे ' अशा प्रकारची वाक्यं खाडिलकरानी ठिकठिकाणी विखुरलेली आहेत. ' सर्व विश्वाला ग्रासून टाकण्याइतके यांचे अंगण विस्तीर्ण आहे हे दाखविण्यापलीकडे दिवसाच्या उजेडाचा दुसरा उपयोग ' काशी खंडात नसल्याचं जे वर्णन आहे त्याचा रोखहि उघडच ब्रिटिश साम्राज्यावर सूर्य कधी मावळत नाही या दर्पोक्तीवरच आहे. म्हणजे काशी खंडात झालेला हरिश्चंद्राचा छळ आणि गांधींचा छळ यांची तुलना करून सत्त्वपरीक्षेत टिकलेला गांधींचा महात्मेपणा सिद्ध करण्याचा खटाटोप खाडिलकरानी केलेला आहे. गांधींच्या चळवळीचा हिंदुस्थानात उदय होण्यापूर्वी सहा वर्षं हे नाटक लिहणाऱ्या खाडिलकरांच्या द्रष्टेपणाची प्रशंसा करावी तेवढी थोडी होईल. परंतु प्रचाराचं आंगडंटोपडं मुद्दाम तयार करून मूळ आख्यानाच्या अंगावर जबरदस्तीनं घातल्यामुळे मुळातील साधेपणाची शोभा आणि प्रसाद ही तर नष्ट झाली आहेतच, परंतु गांधींचा महात्मेपणा व त्यांच्या सत्यअहिंसेच्या संदेशाची थोरवी प्रस्थापित करण्याचा खाडिलकरांचा हेतु तरी साध्य झाला आहे काय ?

आधी मुळी हरिश्चंद्राच्या काळात काशीखंड म्हणजे स्वार्थाचं आणि दुराचाराचं दुर्गंधी डबकं बनलं होतं, हे खाडिलकरांचं गृहीत कृत्य अत्यंत धाडसाचं आहे. काही झालं तरी त्याहि काळी काशी म्हणजे एका महान् क्षत्राची पुण्यभूमि होती. तिथे गंगेच्या काठावर विश्वामित्र तपश्चर्या करीत होते. विश्वामित्रासारखे प्रथम श्रेणीचे तपस्वी ज्या अर्थी त्या ठिकाणी होते त्या अर्थी त्यांच्याहून खालच्या श्रेणीतले अनेक तपस्वी त्या ठिकाणी असलेच पाहिजेत. खाडिलकरांच्या नाटकातच वर्णन आहे, की काशी खंडात

सर्व कारभार महाजन आणि पंच पाहतात. म्हणजे ज्या ग्रामपंचायतीचं वर्णन महात्माजी लोकशाहीचा प्राण असं करीत तशाच प्रकारची व्यवस्था त्या वेळेस काशी खंडात होती. म्हणजे पापाच्या कर्दमात सडणारा कुजणारा समाज अशी काशी खंडाविषयीची जी कल्पना खाडिलकरानी गृहीत धरलेली आहे ती सर्वस्वी निराधार व सत्यापलाप करणारी आहे. हरिश्चंद्राच्या आख्यानावर जे रूपक नाटककाराला बसवायचं आहे त्या रूपकाला ही कल्पना सोयीची असेल, परंतु सोयीची असली म्हणून ती खुशाल वापरण्याचा अधिकार त्याला मुळीच नाही. खाडिलकरांचं नाटक वाचलं की अशी कल्पना होते, की त्या काळात काशीमध्ये सज्जन माणूस चुकूनदेखील सापडण्यासारखा नव्हता. झाडून एकजात सारे लोक मतलबी, कपटी, गळेकापू बनले होते. पुरुष निर्लज्ज बनले होते. बायका छिनाल झाल्या होत्या. गांधीजींची अहिंसा व सत्यप्रीति शक्य तितकी उठावदार रीतीनं दाखवण्यासाठी ती विरोधी पार्श्वभूमीवर दाखवायला हवी हा लेखकाचा हिशोब ठीक आहे. परंतु यासाठी त्यानं एका पवित्र, पूज्य तीर्थाची निर्भेळ बदनामी करावी हा पुराणाचा आणि इतिहासाचा खूनच म्हणावा लागेल !

शिवाय काशी नगरीचं हे भयंकर असत्य चित्रण करण्याचं नाटककाराचं स्वातंत्र्य क्षम्य मानलं तरी दोन मोठे प्रश्न उभे राहतातच. खाडिलकरांनी असं ध्वनित केलेलं आहे की, विश्वामित्राची तपश्चर्या मोठी होती खरी, परंतु वसिष्ठाच्या तपश्चर्येप्रमाणे ती सात्त्विक आणि स्थिर नव्हती, तर तामसी आणि चंचल होती. परंतु विश्वामित्राच्या तपश्चर्येतील या दोषामुळे काशी खंडातले सारे लोक यच्चयावत् पाजी आणि बदमाष बनले होते ही खाडिलकरांची मीमांसा तर्कशुद्ध कशी म्हणावयाची ? खोटं बोला, दुराचार करा, असा गोबेल्सप्रमाणे झंझावाती प्रचार विश्वामित्र करीत होता, असं खाडिलकरांना म्हणायचं आहे की काय ? सारं काशी खंड अनीतीनं बरबटलं होतं ही गोष्ट गृहीत धरली तरी तिचं कर्तृत्व बिचाऱ्या विश्वामित्राच्या अंगी खाडिलकरांनी चिकटवावं हा कुठला न्याय ?

आणि याहूनहि अधिक महत्त्वाचा प्रश्न दुसराच आहे. तो असा की

आपल्या हाडांच्या कोळशाची पूड करून ती बुद्धीच्या तेलात खलून ते तीक्ष्ण अंजन काशीकरांच्या डोळ्यात घालावयास निघालेला 'सत्त्वपरीक्षे'तला हरिश्चंद्र परोपरीचा छळ सोसतो, त्यामुळे काशीच्या लोकांचा हृदय-पालट होतो, असं नाटकात कुठेहि दाखविलेलं नाही. गांधींच्या सत्य-अहिंसेमुळेच ब्रिटिशानी माजविलेली वेश्यावृत्ति व पेढीवाल्यांची नीति सुधारेल हे दाखविण्याच्या हेतूनं खाडिलकरानी राजा हरिश्चंद्राचा गांधी करून टाकला ! परंतु तो करून टाकल्यावर त्यानी नाटकात असं दाखवायला हवं होतं की हरिश्चंद्र, तारामती आणि रोहिदास यांच्या छळाचा व सत्याग्रहाचा एकेक प्रसंग जसाजसा काशीतल्या लोकानी पाहिला तसतसा त्यांच्या हृदयातला परमेश्वर जागा होत गेला. नाटकातल्या दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी तारामतीला विकून टाकून सुवर्णदासीच्या घरात तिची रवानगी करताना खाडिलकरांचा हरिश्चंद्र म्हणतो, 'या वेश्या वृत्तीचे काळाचे शेंडीतला एक तरी केस हातात पकडून सत्याचे जोरावर या वेश्यावृत्तीचे वाकडे पाऊल सरळ करण्याचा माझा उद्योग आहे. जा. तारामती, जा. त्या दिवाळखोर खिसेकापूच्या घरात जा. तुझ्या सहवासाने सत्याचा प्रकाश त्यांच्या पापावर पडूं दे... माझ्या अंतःकरणातील सत्याचे प्रकाशा, जा, गुलामगिरीच्या झरोक्यातून आत शिरून या नगरीतल्या साऱ्या पापी कोठड्या पुण्यमय कर. जा,तारामती जा. पुण्याचा व सत्याचा फैलाव करण्याकरता समाजाचे सर्वांत नीच स्थितीत –गुलामगिरीत– जन्म घेण्यास जा.'

परंतु तारामतीनं दास्य केलं, रोहिदासानं अन्न-सत्याग्रह करून प्राण सोडला, त्याला ठार केल्याचा व व्यभिचाराचा आरोप तारामतीवर आला, हरिश्चंद्रानं डोंबाच्या घरची गुलामगिरी पत्करली – इतके 'सत्याचे प्रयोग' काशीकरांच्या डोळ्यादेखत घडले तरी त्यांच्या वर्तनात अगर विचारात तिळमात्र फरक झालेला नाटकात दाखविलेला नाही. हरिश्चंद्रानं तारामतीच्या रूपानं आपल्या अंतःकरणातील सत्याचा प्रकाश 'झरोक्यातून' मारे धाडला खरा, परंतु काशीतला अंधार काही त्यामुळे उजळलेला नाटकात दिसत नाही. काशीतल्या साऱ्या 'पापाच्या कोठड्या' नाटकाच्या अखेरीसहि जशाच्या तशाच राहिलेल्या आहेत. नाटकाच्या शेवटी फक्त शंकर-पार्वती प्रगट होतात व 'तू खरा सत्यप्रतिज्ञ आहेस' असं सर्टिफिकेट

विश्वामित्र हरिश्चंद्राला देतो. यापलीकडे दुसरं काही घडत नाही. जे सिद्ध करण्यासाठी खाडिलकरानी नाटकाचा पसारा मांडला आहे ते सिद्ध व्हायचं तसंच राहिलं ! मूळच्या साध्या, सरळ, प्रासादिक आख्यानावर एक भयंकर बलात्कार मात्र त्यांच्याकडून घडला ! ब्रह्मचर्यहि गेलं आणि गाढवहि गेलं अशातली त्यांची अवस्था झाली !

सारांश, रूपकाची यशस्विता, कथानकाची बांधणी, स्वभावदर्शन, भाषा, विनोद अशा सर्व दृष्टींनी हे नाटक हिणकस आणि निराशाजनक ठरेल. प्रचाराच्या वेड्या हट्टामुळे खाडिलकरांच्या लेखणीतून ज्या तिसऱ्या प्रतीच्या नाट्यकृती बाहेर पडल्या त्यातली ही एक विशेष दुर्लक्षणी कृति आहे. नाटककार या दृष्टीनं या ' सत्त्वपरीक्षेत 'त नाट्याचार्य खाडिलकर सपशेल नापास झाले !

अण्णा किर्लोस्करांची दुनिया

(संगीत कलाविहार : फेब्रुवारी १९५४)

मराठी रंगभूमीचा जन्म १८४३ साली झाला, असं आपण मानतो. गंमतीचा योगायोग असा की, अण्णासाहेब किर्लोस्करांचा जन्मही १८४३ सालीच मार्च महिन्याच्या ३१ तारखेस झाला. आण्णासाहेबांचं पहिलं नाटक 'शाकुंतल' रंगभूमीवर आलं तेव्हा ते सदतीस वर्षांचे होते.

म्हणजे किर्लोस्करांच्या आधीच मराठी रंगभूमि अस्तित्वात होती. मात्र ती अंधारात चाचपडत होती. मराठी रंगभूमीच्या पहिल्या सदतीस वर्षांच्या इतिहासाकडे पहिलं असता असं दिसून येतं, की या काळात नाटकं होत होती, परंतु ती करणाऱ्या लोकाना कोणतीही विवक्षित दृष्टि नव्हती. नाटकाचे विषय, अभिनय, गायन, नेपथ्यरचना, वेषभूषा, या गोष्टींचा विशिष्ट ध्येयाला अनुसरून कुणी विचार केलेला नव्हता. नाट्यप्रयोगातून कामं करणाऱ्या नटाना सामाजिक दर्जा शून्य होता, आणि त्यामुळे नाट्यकला ही एक प्रकारे बहिष्कृतांची कला एवढ्याच नात्यानं समाजात अंग चोरून वावरत होती. या सर्व गोष्टी विचारात घेता मराठी रंगभूमीच्या या पहिल्या सदतीस वर्षांना 'अंधारयुग' अशीच संज्ञा द्यावयास हवी; आणि मराठी नाट्याच्या डोळसपणाचं आणि सामाजिक प्रतिष्ठेचं युग योजनाबद्ध रीतीनं सुरू करणारे, मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपात, रंजकतेत आणि सामाजिक प्रतिष्ठेत क्रान्ति घडवून आणणारे श्री. आण्णासाहेब किर्लोस्कर यानाच मराठी नाटकांचे आद्य जनक ही पदवी आपण दिली पाहिजे.

किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी या चार नाटककारानी मराठी रंगभूमीचा वैभवकाल मुख्यतः घडविला. मराठी रंगभूमीच्या निस्सीम भक्ताच्या दृष्टीनं पूजेच्या पंचायतनात ज्यांच्या प्रतिमांची स्थापना व्हावी

असे हे चार नाटककार होऊन गेले. हे चौघे आपापल्या परीनं श्रेष्ठच आहेत. तथापि केवळ कृतज्ञ भक्ताची भूमिका सोडून या नाटककारांच्या नाट्यकृतींचं परीक्षण आपण करू लागलो की आपल्याला त्यांच्या गुणां-प्रमाणे दोषांचंही विवेचन करावं लागेल व त्यांच्या गुणावगुणांची तुलनात्मक चर्चाहि आवश्यक ठरेल. आणि ही तुलनात्मक चर्चा करताना आपल्याला एक विधान निश्चितपणे करावं लागेल ते हे की देवल, खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या मोठेपणाची सर्व अंगं लक्षात घेऊनहि या सर्वांहून श्री. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांची श्रेष्ठता अधिक मानलीच पाहिजे. कारण ज्या क्रांतीची फळं देवल, खाडिलकर, गडकरी यांना फायद्याची झाली ती क्रांति करणारे पुरुष अण्णासाहेब किर्लोस्कर होते.

ज्या भक्कम चिरेबंद चौथऱ्यावर देवल, खाडिलकर, गडकरी याना आपल्या नाट्यकृतींची मंदिरं उभारता आली तो चौथरा तयार करणारे पुरुष किर्लोस्कर होते. म्हणून मी पुन्हा म्हणतो की, काटेकोर इतिहासाच्या दृष्टीनं मराठी रंगभूमीच्या जन्माचं वर्ष १८४३ असलं तरी चिकित्सक रसग्रहणाच्या दृष्टीनं ज्या वर्षी किर्लोस्करांचं पहिलं नाटक 'शाकुंतल' प्रथम रंगभूमीवर आलं ते १८८० हे वर्षच मराठी रंगभूमीचं जन्म–वर्ष मानलं जाईल; व आद्य मराठी नाटककार कोण या प्रश्नाचं उत्तर देताना अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचंच नाव घ्यावं लागेल. विशेष आनंदाची गोष्ट ही, की अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे केवळ ऐतिहासिक दृष्टीनंच मराठीचे पहिले नाटककार ठरतील असं नाही, तर गुणानुक्रमाची दृष्टि ठेविली तरी ते पहिलेच ठरतील.

पहिलं 'शाकुंतल' नाटक लिहिल्यानंतर अवघ्या पाचच वर्षांनी अण्णा-साहेब किर्लोस्करांचा इहलोकीचा अवतार संपला. तथापि ऐवढ्या अल्प काळातही त्यांच्या संगीत नाटकानी मराठी रंगभूमीचं पूर्वीचं स्वरूप सर्वथैव बदलून टाकलं. किर्लोस्कर नाटक मंडळीची जुळवाजुळव पुण्यास होऊं लागल्यापासूनच साऱ्या रसिकांचे डोळे त्यांच्या आगामी पहिल्या कृतीकडे लागले होते. 'संगीत नाटक' म्हणजे काय चीज आहे याविषयीची प्रेक्षकांची उत्कंठा इतक्या पराकोटीला पोचली होती, की किर्लोस्करांच्या हातून 'शाकुंतल' नाटक पूर्ण होईपर्यंत थांबण्याससुद्धा रसिक लोक

तयार नव्हते. किर्लोस्करांचं दुसरं नाटक जे 'सौभद्र' त्याचासुद्धा पहिला जाहीर प्रयोग झाला तो नाटक लिहून होण्यापूर्वी पहिल्या तीन अंकांचा ! शेवटचं 'रामराज्यवियोग' लिहून पूर्ण करण्यापूर्वीच किर्लोस्कर इहलोक सोडून गेले. तथापि त्या अपूर्ण नाटकाचे प्रयोग त्यांच्या हयातीत झाले. म्हणजे 'शाकुंतल' 'सौभद्र' आणि 'रामराज्यवियोग' या किर्लोस्करांच्या तीनही नाटकांचा इतिहास असा, की अपूर्ण अवस्थेतही त्याचे प्रयोग झाले, गाजले, व सबंध महाराष्ट्राला त्या प्रयोगांचं वेड लागलं. 'राज-संन्यास' या गडकऱ्यांच्या नाटकाची गोष्ट सोडली तर अधीर रसिक प्रेक्षकांचं समाधान करण्यासाठी ज्यांच्या हयातीतच अपुऱ्या नाट्यकृतीचे जाहीर प्रयोग करावे लागले व तसे अपुरे प्रयोगच हजारो लोकानी कौतुकानं झेलले असे नाटककार एकटे किर्लोस्करच म्हणावे लागतील ! हिंदुस्थानातील इतर भाषांच्या रंगभूमीवर, इतकंच काय पाश्चिमात्य रंगभूमीवरदेखील गौरवाच्या असल्या प्रकाराचं उदाहरण घडलं असल्यास मला ते माहीत नाही.

'संगीत शाकुंतला'चा पहिला प्रयोग पुणे मुक्कामी 'आनंदोद्भव' थिएटरात रविवार ता. ३१ आक्टोबर १८८० या दिवशी झाला ! नाटकगृहाचे तिन्ही मजले गच्च भरले होते. किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या नावाची हस्तपत्रकं शहरात आधी वाटली गेली होती. भिंतीवर मोठमोठ्या जाहिराती लावण्याची आवश्यकताच राहिली नव्हती. कारण सगळी तिकिटं अगोदरच पार खपून गेली होती ! नाटकाचे चार अंक एकाहून एक अधिक चढत गेले. नटांच्या अभिनयानं आणि संगीतानं सारे लोक मंत्रमुग्ध होऊन गेले होते. प्रयोग संपून अखेरचा पडदा पडला तेव्हा सारे प्रेक्षक स्वप्नसृष्टीतून जागे झाल्याप्रमाणे देहभानावर आले ! महाराष्ट्रात संगीत नाट्यकलेचा जन्म झाला. महाराष्ट्रीय रसिकाना नवे डोळे आणि नवे कान मिळाले. मराठी रंगभूमीवर एक नवयुग सुरू झालं !

'संगीत शाकुंतल' प्रथम रंगभूमीवर आलं तेव्हापासून सतत दोन वर्षं या एकाच नाटकावर पैसा आणि कीर्ति मिळवीत महाराष्ट्रातील सर्व प्रमुख शहरी हिंडून आपला नाटक कंपनीचा नवा प्रयोग अण्णासाहेब उत्तम रीतीनं चालवू शकले. किर्लोस्करांच्या शाकुंतलाची गोडी लोकाना किती अवीट

वाटली याचा पुरावा म्हणून ही एकच गोष्ट पुरेशी आहे. परंतु शाकुंतला-नंतर ‘ सौभद्र ’ नावाचं दुसरं एक नाटक अण्णासाहेब लिहीत असल्याची बातमी लोकाना हळू हळू माहीत झाली. अण्णासाहेबांचं हे दुसरं नाटक त्यांच्या पहिल्या ‘ शाकुंतल ’ नाटकापेक्षाही अधिक सरस असणार याविषयी सामान्य जमतेला संशय नव्हता. अण्णासाहेबांच्या लेखनाची, संगीताची, आणि नटांच्या अभिनय–कौशल्याची पूर्ण खात्री लोकाना ‘ शाकुंतल ’वरून पटली होती; आणि अण्णासाहेबांचं यापुढचं नवं नाटक उत्कृष्टच असणार या कल्पनेनं त्याचा पहिला प्रयोग केव्हा पहावयास मिळतो म्हणून ते अगदी चातकासारखे वाट पहात होते.

‘ सौभद्र ’ नाटकाच्या पहिल्या तीन अंकांचा पहिला प्रयोग पुण्याच्या ‘ पूर्णानंद ’ नाटकगृहात ता. १८ नोव्हेंबर १८८२ साली अण्णासाहेबानी करून दाखविला. (संपूर्ण सौभद्राचा पहिला प्रयोग पुढे १८८३ च्या मार्च-मध्ये झाला.) सौभद्राच्या तीनच अंकांच्या पहिल्या प्रयोगानं लोकप्रियतेचं शिखर गाठलं.

या नाटकाचे प्रयोग पहाण्यास लोकांच्या झुंडीच्या झुंडी लोटू लागल्या, आणि त्यातील पदं आबालवृद्धांच्या तोंडी झाली. गेल्या एक्काहत्तर वर्षात या नाटकाचे अक्षरशः अगणित प्रयोग झाले आहेत. हल्लीच्या चंदेरी आणि सोनेरी जुबिल्यांच्या काळात ‘ सौभद्र ’ नाटकाची ज्युबिली करावयाची झाली तर ‘ रेडियम ज्युबिली ’ करावी लागेल. बाकी असाही एक विचार मनात येण्यासारखा आहे, की ज्युबिल्या करतं कोण, आणि प्रयोगांची संख्या मोजतं कोण, तर ज्यांच्या नाटकांचे प्रयोग मोजण्याच्या मर्यादेतच राहण्याजोगे असतील ते ! पण उलट जिथे प्रयोगाना संख्येची मर्यादाच रहात नाही तिथे किती प्रयोग झाले म्हणून मोजणार कोण आणि ज्युबिलीचे समारंभ उठवून जाहिरातबाजी करण्याची आवश्यकता वाटणार कुणाला ? सौभद्रासारख्या नाटकाच्या बाबतीत खरा प्रकार असा असतो, की त्याचा प्रत्येक प्रयोग कुणीही कुठेही केला तरी एखाद्या उत्सवाप्रमाणे असतो. प्रयोगाच्या वेळी रंगदेवता प्रसन्न झालीच पाहिजे ! आणि अशा नाटकात वाङ्मयगुणांचा एवढा मोठा ठेवा असतो, की त्यांची चर्चा कुणाही मार्मिकानं रसिकांच्या कोणत्याही मेळाव्यापुढे केव्हाही करावी; ती चर्चा

हिताची झालीच पाहिजे.

अण्णासाहेबांच्या काळात त्यांच्या तिन्ही नाटकांचा मोठा गौरव झाला. तथापि आज घटकेलाही त्यांचं जे नाटक टिकून राहिलेलं आहे ते 'सौभद्र.' या नाटकाचे गुणही असेच लोकोत्तर आहेत. या नाटकाच्या लेखनात अण्णासाहेबांच्या अंगच्या कल्पकतेला आणि रसिकतेला भरती आली होती. पुराणातल्या मूळ सुभद्राहरणाच्या आख्यानात थोडा फेरफार करून अण्णानी 'सौभद्र' नाटक लिहिलं, आणि फेरफार करताना विविध रसांनी नटलेलं एक नाटक तयार करण्याची त्यानी दृष्टि ठेवली म्हणून त्यांच्या हातून सुंदर कृति निर्माण झाली.

याच पौराणिक कथेवर पुढे खाडिलकरानी 'त्रिदंडी संन्यास' व वरेरकरानी 'संन्याशाचें लग्न' हे नाटक लिहिलं. परंतु मूळ आख्यानावर नवीनच अर्थ बसविण्याच्या अट्टाहासानं या दोघाही नाटककारानी तिचं पुरतं विडंबन करून टाकलं आहे. हा गुन्हा ते करू शकले याचं मुख्य कारण असं की शरीराप्रमाणे अण्णासाहेबांची रसिकताहि उंच आणि धिप्पाड होती; व अण्णाहेबांच्या तुलनेनं खाडिलकर आणि वरेरकर हे दोघेही खुजे होते. पुराणातल्या एखाद्या कथेला अतिरम्य प्रासादिक नाट्यस्वरूप देण्याचा मराठी रंगभूमीवरील हा पहिलाच प्रयत्न होता, आणि तो अत्यंत यशस्वी केल्याबद्दल ज्याप्रमाणे आपण अण्णासाहेबांना धन्यवाद दिले पाहिजेत, त्याप्रमाणे आणखीही एका ऋणाचा उल्लेख, लोकांच्या नजरेतून ते कदाचित् सुटण्याचा संभव आहे म्हणून मुद्दाम, आपण केला पाहिजे. ते ऋण हे की, जुन्या पौराणिक अगर ऐतिहासिक कथाभागात अवश्य ते फेरफार करून त्याची नाट्यकृति बनविण्याच्या प्रथेचे जनक खाडिलकर आहेत ही लोकातली सामान्य समजूत चुकीची आहे. या प्रथेचे आद्य जनक किर्लोस्करच म्हटले पाहिजेत. आणि या प्रथेला आरंभ करून नाट्यरचनेची एक नवी दिशा त्यांनी मराठी रंगभूमीला दाखविली, एवढंच म्हणून भागणार नाही. आणखी एक विधान आपल्याला केलं पाहिजे. अण्णासाहेबांच्या थोरवीचं आणि सौभद्र नाटकाच्या श्रेष्ठतेचं यथायोग्य मापन करण्याच्या दृष्टीनं हे विधान फारच महत्वाचं आहे.

ते विधान असं की, 'सौभद्र' नाटक वरवर दिसायला जरी पौराणिक

होतं तरी त्याचा खरा आत्मा सामाजिक नाटकाचा होता. या नाटकाच्या कथेचा सांगाडा पौराणिक आहे, कथापुराणं ऐकून वाचून यातली पात्रं लोकांच्या चिरपरिचयाची झालेली अशी आहेत, यातल्या स्त्रीपुरुष पात्रांचे रंगभूमीवरील वेष पौराणिक पात्रांना अनुरूप असतात, व त्यामुळे आपण पुराण–कालात वावरत आहोत असा भास हे नाटक पहात असताना प्रेक्षकाना होतो. परंतु हे सारं खरं असूनही 'सौभद्र' नाटकाचं ऐन स्वरूप सामाजिकच आहे. एका उच्चकुलीन उपवर मुलीच्या विवाहात उत्पन्न झालेल्या पेचप्रसंगाची ही कथा आहे. दोन प्रेमिकांच्या लहानपणातल्या प्रेमाच्या आणाभाकांची, 'वाढलेल्या प्रीतितरू'ची, त्यांच्या प्रेमात आलेल्या अडचणींची, वडीलधाऱ्या माणसापैकी काहींची अनुकूलता काहींची प्रतिकूलता यातील संघर्षाची, आणि अखेर झालेल्या प्रेमिकांच्या जयाची ही गोष्ट आहे. उच्च मध्यमवर्गातील कोणत्याही कुटुंबात केव्हाही घडेल अशी ही एक संपूर्ण सामाजिक प्रकृतीची गोष्ट आहे. या गोष्टीचा सामाजिक स्वरूपाचा गाभा इतका स्वच्छ आहे, की ज्याच्याजवळ पुरेशी कल्पनाशक्ति आहे अशा प्रेक्षकाला पुरुष पात्रांच्या जटा – किरीट – खड्ग – गदा, आणि स्त्रीपात्रांचे उंची शेले, कमरपट्टे आणि अंगावरील हिऱ्यामोत्यांचे अलंकार, यांच्या पडद्याआडूनही तो अगदी स्पष्ट दिसतो; आणि नाटकातील विविध प्रसंगांच्या विविध रसांचं सेवन करताना पुराणकाळातील व्यक्तींची सुखंदुःखं आपण पहात अहोत असं वाटण्याऐवजी प्रेक्षकाना असंच वाटत राहतं, की कृष्णराव आणि रामराव नांवाचे दोघे भाऊ, त्यांची उपवर बहीण सुभद्रा, तिचं ज्या तरुणावर प्रेम जडलं आहे तो अर्जुन, यांच्या सुखदुःखांची दृश्यं आपल्या डोळ्यापुढून सरकत आहेत. जी कुठेही सहज भेटतील अशी ही सारी पात्रं असल्याचा प्रत्यय प्रेक्षकाला पदोपदी येतो.

परंतु सौभद्र नाटकाचा हा विषय सोडून दिला, आणि अण्णांच्या सर्वच नाटकांचा एक सामान्य विशिष्ट गुण कोणता असा प्रश्न केला तर आपल्याला असंच म्हणावं लागेल, की त्या नाटकातील संगीत हेच त्यांचं मुख्य वैशिष्टच होतं. अण्णासाहेब किर्लोस्करानी मराठी रंगभूमीचं स्वरूप बदलण्याचं ठरविलं तेव्हा त्यानी आपल्या डोळ्यापुढे नमुना ठेवला तो इंग्रजी

ऑपेरांचा, म्हणजे संगीतमय नाटकांचा. संगीतप्रधानच नव्हे तर संगीतमय ! त्यांच्या पहिल्या ‘ शाकुंतल ’ नाटकात अक्षरश: शेकडो साक्या, दिंड्या, पदं आहेत ती याच कारणानं ! किर्लोस्कर नाटक मंडळीची त्यानी जुळवाजुळव केली तेव्हा त्यानी मुख्य दृष्टि ठेवली ती उत्तमोत्तम गायक नट निवडून त्यांचा भरणा करण्याची. शाकुंतल नाटक पहायचं याचा अर्थ प्रेक्षकांच्या दृष्टीनं होता तो असा की उत्कृष्ट गायकांचं गाणं मन:पूत ऐकायचं. पहाटे-पर्यंत चाललेला शाकुंतल नाटकाचा प्रयोग संपवून प्रात:कालच्या पहिल्या गार वाऱ्याची झुळुक अंगावर घेत घरी परत जाणाऱ्या प्रेक्षकांच्या ध्यानात मुख्य आठवण तरंगत रहात असे ती एकाहून एक रंगलेल्या पदांची ! लोकांच्या झुंडीच्या झुंडी शाकुंतल पाहण्यासाठी थिएटरवर लोटत असत त्या संगीताची लूट करण्यासाठी ! आणि लोक परतत असत ते एकमेकात असं म्हणत, कीं ‘ संगीतानं कान तृप्त झाले ! ’

‘ सौभद्र ’ नाटकाच्या वेळेस नाटकातल्या पदांच्या संख्येवर अण्णांनी पुष्कळच मर्यादा घातली. कथारचना, स्वभाव–रेखाटन, सुटसुटीत चटकदार संवाद इत्यादि गोष्टींकडे किर्लोस्करानी इतकं लक्ष पुरविलं व नाटककार या नात्यानं इतकं चातुर्य दाखविलं की, आधुनिकातल्या आधुनिक नाट्य-तंत्राच्या कसोटीलाही सौभद्र नाटक उतरल्याचं आपल्याला मान्य करावं लागेल. काळ बदलला तरी सौभद्र नाटकाची लोकप्रियता होती तशी कायम आहे याचं मुख्य कारण हेच आहे. मात्र तरीदेखील ‘ सौभद्र ’ नाटकातील पद्यभाग म्हणजे त्या नाटकाचं फार मोठं आकर्षण आहे. सौभद्रात शृंगार, करुण, हास्य असे विविध रस ज्याप्रमाणे अण्णानी लीलेनं खेळविले आहेत त्याप्रमाणेच नाटकातली पंच्याऐंशी पदं रचताना त्यानी विलक्षण प्रतिभा आणि रसिकता दाखविली आहे. या नाटकातल्या पदात केवढं वैचित्र्य आहे बघा. यात संस्कृतप्रचुर पदं आहेत, अगदी प्राकृत सोपी पदं आहेत, सृष्टिवर्णनात्मक पदं आहेत, व्यक्तिवर्णनात्मक पदं आहेत, मनोव्यापारदर्शक पदं आहेत, आणि केवळ काव्यकल्पनानी बहरलेली पदं आहेत ! आणि ती सगळी उत्तम साधलेली आहेत. सौभद्र नाटकाच्या पाचव्या अंकातल्या पदात तर अण्णासाहेबांच्या कवित्वाच्या सर्व अंगाना भरती आलेली दिसते. गायकीच्या दृष्टीनंही ती एकाहून एक सरस असल्यामुळे

सौभद्राच्या प्रयोगात या अंकाला काव्याच्या आणि संगीताच्या जल्लोषाचं स्वरूप प्राप्त होऊन नाटकाच्या रसोत्कर्षाची इथे खरोखरीच परिसीमा होते.

नाटककार किर्लोस्कर यांची वाङ्मयीन योग्यता तर फार मोठी आहेच. परंतु मराठी रंगभूमीला त्यांची खास देणगी कोणती तर संगीत ! 'संगीत नाटक' ही नवी टूम अण्णांना प्रचारात आणावयाची होती, आणि 'संगीत नाटक' या नावातल्या दुसऱ्या शब्दापेक्षा पहिल्याचं महत्त्व त्यानी अधिक मानलं होतं. त्या वेळचे प्रेक्षक अक्षरशः वेडे झाले होते ते अण्णासाहेबांच्या नाटकावर म्हणण्यापेक्षा त्यातल्या संगीतावर झाले होते असंच म्हटलं पाहिजे.

तात्याबा पुणेकर नावाच्या एका गृहस्थानं अण्णासाहेबांवर केलेल्या पोवाड्यातला पुढील भाग ऐकण्यासारखा आहे.

"शाकुंतल गोडी थोडी सुभद्रेस उडी
जनां घडोघडी प्रीति थोर । सुचेना अन्य व्यवहार ।।
कशी गाण्याची चटक लाविली सर्वांशीं
होती कठीण कला परी सुलभ केली सर्वांशीं
प्रेमाची खूण दाविली सर्वांसी
नवी केली चाल संगीताची
झाली राळ इतर नाटकांची
गेली किंमत नायकिणींची
गाती सुस्वर पदे अण्णांची
झाली कीर्ति पहा मंडळीची
ऐसी आजवर नसे कोणाची
संगीताचा इंद्र किंवा नभीं चंद्र प्रकाशित ज्ञानमार्गाला. "

अण्णांच्या नाटकापुढे इतरांची 'राळ' उडाली असं पोवाडा रचणारा कवि म्हणतो ते अक्षरशः खरं होतं. करमणुकीचा एक अत्यंत अभिनव आणि उच्च अभिरुचीचा प्रकार अण्णानी लोकाना दाखविला; आणि तो एकदा पाहिल्यावर इतर कुणाची नाटकं पहायला लोक जाईनासे झाले. अण्णांच्या पावलावर पाऊल टाकून इतर काही धंदेवाल्या लोकानी तीच आख्यानं घेऊन तशीच संगीत नाटकं करून लोकाश्रय मिळविण्याची खटपट

करून पाहिली, परंतु लोक तिकडे ढुंकूनही पाहीनात. बोलके चित्रपट आल्याबरोबर ज्याप्रमाणे रंगभूमीवरची मराठी नाटकं पार गारद झाली, त्याप्रमाणे अण्णांच्या नाटकानी पूर्वीची मराठी रंगभूमि एका रात्रीत इतिहास जमा करून टाकली, आणि इतर कुणाच्या नाटकाना जागाच शिल्लक ठेविली नाही !

अण्णांनी मराठी रंगभूमीवर नवी दुनिया निर्माण केली ती संगीत नाटकांची. नाटकात संगीत शोभून दिसतं की नाही हा प्रश्न त्या काळात कुणी उपस्थित केला असता तर त्याची रवानगी वेड्यांच्या इस्पितळात झाली असती. नाटक पाह्यचं ते त्यातल्या संगीतासाठी असा अविवाद्य संकेत होता, आणि संगीत नाटकं पहावी तर अण्णांचीच असं तमाम लोकांचं मत होतं. मराठी रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाच्या गोष्टी आपण बोलतो, परंतु त्या बोलताना एक गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे ती ही, की जी मराठी रंगभूमि १८८० साली अण्णानी जन्माला घातली तिचं पुनरुज्जीवन या नव्या काळात केवळ अशक्य आहे. नाटकं होत आहेत. होत राहतील. परंतु किर्लोस्करांच्या परंपरेतली ती नाटकं असणं शक्य नाही. मराठी रंगभूमि यापुढेही जिवंत राहील; परंतु ती किर्लोस्करांची मराठी रंगभूमि नव्हे. अण्णांची रंगभूमि काळाच्या पड्द्याआड कायमची अंतर्धान पावलेली आहे ; तिचं दर्शन आता यापुढच्या पिढ्याना होणं शक्य नाही. ती रंगभूमि म्हणजे आता यापुढे फक्त बोलण्याचा विषय म्हणावा लागेल.

परंतु अण्णासाहेबांच्या संगीत नाट्यसृष्टीचं दर्शन आता अशक्य असलं तरी तिचं स्मरण कृतज्ञतेनंच करायला हवं. नाट्यकलेविषयी समाजात पूर्वी जी तुच्छता होती ती पार नष्ट करून तिच्याऐवजी उत्कट भक्ति निर्माण केली अण्णांच्या संगीत नाटकानी ! नाट्यकलेची मानाच्या जागी स्थापना केली अण्णांच्या संगीत नाटकांनी ! नाटकाचा धंदा करणाऱ्यांच्या प्रतिष्ठेच्या प्रमाणपत्रावर समाजाची सही घेतली अण्णासाहेबानी ! या क्रांतीला नाट्यकलेच्या जागतिक इतिहासात कुठे तोड असेल तर मला माहीत नाही.

इब्सेनच्या ‘ डॉल्स हाऊस ’ या नाटकाची थोरवी सांगताना एका टीकाकारानं असं म्हटलं आहे की या नाटकाच्या अखेरीस गृहत्याग करणारी

नायिका नोरा हिनं जेव्हा आपल्या माग घराचं दार ओढून घेतलं तेव्हा त्या आवाजाचा हादरा सबंध यूरपभर ऐकूं गेला. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या बद्दल आपल्याला असंच म्हणता येईल की त्यानी अवघी अडीच नाटकं लिहिली, परंतु त्यांच्या योगानं मराठी रंगभूमि कायमची उजळून टाकली; आणि त्यांच्या 'शाकुंतल' नाटकाची नांदी जेव्हा प्रथम म्हटली गेली तेव्हा मराठी रंगभूमीचा नवा वैभवकाल जाहीर करणारे त्या नांदीचे मंगलस्वर बृहन् महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यात ऐकू गेले, व मराठी रंगभूमीची कितीही स्थित्यंतरं झाली तरी दशदिशात रेंगाळणारे त्या स्वरांचे प्रतिध्वनी कधीच नाहीसे होणार नाहीत! अण्णासाहेबांचा अकस्मात् मृत्यु झाला तेव्हा त्यांचे वडील म्हणाले, "आम्ही मेलो; तू मात्र मराठी भाषा जिवंत असे-पर्यंत जिवंत राहशील!" अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या चरित्राचा व तेजस्वी नाटकी अवताराचा जेव्हा जेव्हा मी विचार करतो तेव्हा तेव्हा त्यांच्या वडिलांनी अंतःस्फूर्तीनं काढलेल्या या करुणरम्य उद्गारांची आठवण होते; आणि माझ्या मनात असंही येतं, की मराठी रंगभूमीच्या हल्लीच्या विपन्नावस्थेत नाटककार किर्लोस्कर यांच्या अलौकिक गुणांचं चिंतन करून त्यांनी घालून दिलेल्या उज्ज्वल परंपरेचं स्मरण करणं हे आपलं पहिलं कर्तव्य आहे. कारण 'ज्याना उज्वल परंपरा आणि इतिहास आहे त्यांचा भविष्यकाल उज्वल राहील.' या वचनावर माझा अढळ विश्वास आहे.

'शामोली!' एक बंगाली नाट्यप्रयोग

(रविवार लोकसत्ता : १८-१२-५५)

गेल्या नोव्हेंबर महिन्याच्या पहिल्या आठवड्यात मी व्याख्यानांनिमित्त कलकत्त्यास गेलो, तेव्हा जो तो अम्हांला सांगू लागला, " शामोली नाटक पाहिल्यावाचून राहू नका. "

एखाद्या चित्रपटविषयीची किंवा नाटकाविषयीची लोकांची तारीफ नेहमीच खरी मानण्याजोगी असते असं नाही. बातम्या वाढवून पसरविण्याच्या षोकाप्रमाणे एखाद्या व्यक्तीची, पुस्तकाची किंवा नाटकाची प्रशंसा – कधी कधी निंदाही ! – पदरची भर घालून पसरविण्याचं व्यसन लोकाना असतं. लौकीक तारीफ जरा बेतानंच मनावर घ्यावी असा धडा मला अनुभवानं शिकवला आहे.

परंतु कलकत्त्याच्या परवाच्या मुक्कामात ' शामोली ' नाटकाची स्तुति अगदी रात्रंदिवस आमच्या कानावर पडू लागली तेव्हा ती हिशोबांत घ्यायलाच हवी असं वाटू लागलं. तिकीटं काढून आणविली आणि नाटकाला गेलो. आणि नाटक पाहून आल्यापासून त्या नाटकाबद्दल जो जो मराठी भाषिक मित्र भेटेल त्याला त्या नाटयप्रयोगाच्या सुंदरपणाबद्दल किती सांगू आणि किती सांगू नको असं मला झालेलं आहे. बंगाली रंगभूमीचं स्वरूप आपल्या मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपापेक्षा किती वेगळं आणि किती अधिक चांगलं आहे, चित्रपटाच्या अलोट लोकप्रियतेच्या चालू जमान्यातहि बंगाली रंगभूमि नुसती जिवंतच नव्हे तर केवढ्या वैभवांत आहे, तशी ती ठेवण्याचं श्रेय कुणाच्या कळकळीला आणि प्रयत्नाना द्यायला हवं, बंगाली कलावंतानी व प्रेक्षकानी आपल्या अभिरुचीचा दर्जा कसा संभाळला आहे, इत्यादि अनेक प्रश्नांची माहिती मराठी वाचकाना व प्रेक्षकाना करून देणं अगत्याचं

आहे असं मला वाटतं. आणि ही सारी माहिती सारांशरूपानं द्यायचा उत्तम मार्ग म्हणजे 'शामोली'नाटकाचा जो प्रयोग आम्ही पाहिला त्याचं वर्णन करणं हाच होय, अशी माझी समजूत आहे.

या नाटकाचे प्रयोग कलकत्ता येथील भव्य 'स्टार' थिएटरमध्ये दीड वर्ष सतत चालले आहेत. या थिएटरमध्ये सुमारे दोन हजार तरी प्रेक्षकांची बसण्याची सोय असावी. 'शामोली'च्या प्रत्येक प्रयोगाला 'हाऊस फुल'ची पाटी थिएटरच्या प्रवेशद्वारावर लावलेली असते. आम्हाला तिकिटं मिळाली ती मोठ्या मुष्किलीनं. प्रत्येक शनिवारी, रविवारी, आणि जाहीर सुटीच्या दिवशी या नाटकाचे दोन प्रयोग होतात. एक दुपारी अडीच ते संध्याकाळी साडेपाचपर्यंत, आणि दुसरा लगेच साडेसहा ते रात्री साडे नऊ वाजेपर्यंत. दसऱ्याच्या सुमारास बंगाली लोकात 'पूजे'चा मोठा सण असतो. या सणाच्या दहाही दिवस 'शामोली' नाटकाचे रोज दोन प्रयोग होत होते. दिवाळीच्या सुटीतहि असेच रोज दोन प्रयोग होणार होते. आणखी निदान सहा महिने तरी हे नाटक असंच अखंड होत राहील !

येवढं या नाटकात आहे तरी काय ? गाणी आहेत ? फक्त दोन आहेत ! आणि ती देखील स्त्री पात्राच्या तोंडी नव्हे, तर एका म्हाताऱ्या पुरुषाच्या तोंडी आहेत ! नाच आहेत ? बिलकुल नाहीत ! कपाडचालत्त्यांचा झगमगाट आहे ? तोहि नाही ! भपकेदार देखावे, कोच-खुर्च्यांची आकर्षक सजावट आहे ? नाही !

मग या शामोली नाटकात एवढं आहे तरी काय ? हजारो बंगाली प्रेक्षकांच्या झुंडीच्या झुंडी 'शामोली'चा प्रयोग पाहण्यास गेले सतत अठरा महिने लोटत राहिल्या आहेत व आणखी सहा महिने लोटत राहतील याचं कारण काय ? कशावर एवढे भाळले आहेत हे प्रेक्षक ? हल्लीच्या प्रेक्षकाना नाचगाण्यावाचून, आणि सजावटीच्या व वेषभूषेच्या भपक्या-वाचून चित्रपट, किंवा नाटक 'पटत' नाही असा प्रवाद आपण ऐकतो. चित्रपटांचे निर्माते व दिग्दर्शक या प्रवादाला दुजोरा देतात. कलकत्त्याची गोष्ट सोडा, परंतु मद्रास, आणि मुंबई या दोन ठिकाणच्या चित्रपटांच्या कारखान्यात चित्रपटांची निर्मिती होते तीहि या प्रवादाला शरण जाऊनच ! आणि असं असूनहि ज्यात गाणी नाहीत, कसलाहि नेत्रदीपक झगमगाट

नाही, असं हे बंगाली भाषेतलं 'शामोली' नाटक प्रत्येक शनिवारी, रविवारी व सुटीच्या दिवशी दोन प्रयोगाचे मिळून सुमारे बारा पंधरा हजार रुपयांचं उत्पन्न उठवीत आहे! हा काय चमत्कार? या शामोली नाटकात एवढं आहे तरी काय?

या प्रश्नाची दोन उत्तरं आहेत. पहिलं उत्तर असं की बंगाली चित्रपट सृष्टीतील सावित्री चट्टोपाध्याय, कावेरी बोस, शेफाली दत्त, अर्पणादेवी, रमादेवी, शरयुबाला, जहर गांगुली, उत्तमकुमार, अनूपकुमार, मनोहर भट्टाचार्य इत्यादि लोकप्रियतेच्या शिखरावरची अगदी पहिल्या श्रेणीची कलाकार मंडळी 'शामोली'च्या प्रयोगात काम करतात. आपले आवडते 'स्टार' लोकाना रंगभूमीवर पहावयास मिळतात.

आणि दुसरं उत्तर असं की 'शामोली' म्हणजे अतिउत्कृष्ट अभिनयाचा आणि प्रयोगाचा एक नमुना आहे!

आणि या दोहोंच्या जोडीला तिसरं एक कारण सांगायला हवं ते हे, की शामोलीचं कथानक मोठं हृदयस्पर्शी आहे! त्यात कोणताही राजकीय प्रचार नाही, सामाजिक सुधारणेचा आक्रोश नाही, क्रांतीच्या आरोळ्या नाहीत, मालक मजुरांचा झगडा नाही! कोणतीहि समस्या नाही! समस्येची सोडवणूक नाही! एक साधंसुधं कथानक सहृदयतेनं सांगितलं आहे! नाटचपूर्ण प्रसंगानी सजविलेलं आहे! पहिल्या प्रतीच्या कलावंतांनी श्रेष्ठ दर्जाच्या अभिनयानं जिवंत करून रंगभूमीवर दाखविलेलं आहे.

हजारो प्रेक्षकांच्या उड्या अशा प्रयोगावर न पडल्या तरच नवल. मराठी रंगभूमीच्या अभिमान्यांनी, आणि मराठी नाटचसाहित्याच्या व कथा-साहित्याच्या टीकाकारानी या शामोली नाटकाविषयी आणि त्याच्या प्रयोगाविषयी चार शब्द ऐकले तर त्यांच्या विचाराला अवश्य ती इष्ट चालना मिळेल यात संशय नाही.

'शामोली' ('शामली' या नावाचा उच्चार बंगाली लोक 'शामोली' असा करतात!) नाटकाचं कथानक थोडक्यात सांगतो. स्वर्गवासी बंगाली लेखिका निरुपमादेवी यांच्या एका कादंबरीवरून बंगाली नाटककार देव नारायण गुप्ता यानी हे नाटक रचलेलं आहे.

'पीतांबर' नावाच्या एका गृहस्थाना दोन मुली आहेत. थोरलीचं नाव

‘ शामोली ’ (शामली), धाकटीचं नाव बिजोली (बिजली). दोघीहि वयांत येऊन ‘ लग्नाला योग्य ’ झालेल्या आहेत. परंतु शामोली मुकी आहे. नुसती मुकीच नव्हे, तर एखाद्या लहान मुलाप्रमाणे अजाण – सामान्य व्यवहाराच्या दृष्टीनं वेडसर ठरावी इतकी अजाण आहे. अशा मुलीचं लग्न कसं होणार ? आणि थोरल्या बहिणीचं लग्न झाल्याखेरीज धाकट्या बिजोलीचं तरी कसं होणार ? बंगाली लोकातली एक सामाजिक चाल अशी, की गावातले चार प्रतिष्ठित लोक लग्नाचं जेवण जेवल्याखेरीज लग्नविधी मान्य ठरत नाही ! आणि दुसरी रूढी अशी, की ज्या घरात थोरल्या मुलीचा विवाह न होता धाकटीचा होतो त्या घरावर गावकरी बहिष्कार टाकतात व त्या घरीं भोजन करीत नाहीत. म्हणजे शामोलीच्या मुकेपणामुळे आणि वेडसरपणामुळे तिच्या बापाच्या घरात कसा विचित्र पेचप्रसंग उत्पन्न झाला पहा. थोरल्या मुलीचं लग्न जमण्याची शक्यता नाही ! आणि त्यामुळे धाकट्या मुलीला सदैव कुवार राहण्याची पाळी येणार ! शामोलीचे आईबाप याच चिंतेत आहेत. सरळपणानं वागून सुटण्यासारखा त्यांच्या पुढचा पेच नाही !

सरला नावाच्या एका विधवेचे अनिल आणि सलील नावाचे दोन तरुण मुलगे आहेत. दादू नावाचा तिचा मामा आहे. अनिलचं लग्न करून टाकण्याची सरलेची फार इच्छा आहे. त्याला लग्न नकोसं वाटतं. परंतु ती त्याच्यासाठी मुली पाहते, व पाहता पाहता पीतांबरबाबूची बिजोली पसंत करते. मोठ्या प्रयासानं अनिल लग्नाला तयार होतो. लग्नाचा दिवस ठरतो. बंगाली लोकातली एक चाल अशी की मुलाच्या आईनं काही लग्नाला जायचं नाही. त्यामुळे लग्नाच्या दिवशी सरला घरी राहते. नवरा मुलगा व इतर पुरुष माणसं आणि त्याचे मित्र तेवढे जातात.

थोरल्या मुलीचं लग्न न होता धाकटीचं झालं तर गावकरी कोणता प्रसंग आणतील हे पीतांबरबाबूंना माहीत आहे. ते अशी युक्ति करतात की अनिलचं शामोलीशीच लग्न लावून देतात. आणि लग्नाचा विधी आटोपल्यावर अनिलला सांगतात, “ बाबा रे अशा अशा संकटाच्या भीतीनं मी तुझ्याशी कपट केलं आणि तुझं लग्न शामोलीशी लावून दिलं. परंतु तू चिंता करू नकोस. शामोली माझ्याच घरी राहील. आता पुन्हा याच

बोहोल्यावर बिजोलीशी तुझं लग्न लावतो. तिला तू आपली धर्मपत्नी समज आणि आपल्या घरी घेऊन जा. तुझ्याशी मी कपट केलं ते कोणत्या सद्धेतूनं केलं ते लक्षात घे आणि मला क्षमा कर. चल, आता पुरोहित तुझं आणि बिजोलीचं लग्न लावून देतील ! ''

शामोलीच्या बापानं पेचप्रसंगांतून हा चांगला मार्ग काढलेला आहे. यांत कुणाचं अहित नाही. अधर्म नाही. गावकऱ्यांचा बहिष्कार घरावर पडण्याचा संभव नाही. परंतु अनिल शामोलीच्या बापाला म्हणतो, "हे काय करायला मला तुम्ही सांगता ? अहो, घटकेपूर्वीच अग्निदेवाच्या आणि पुरोहितांच्या साक्षीनं जिला मी शपथ दिली की तुझ्याशी जन्मभर एकनिष्ठ राहीन, त्या शामोलीला टाकून देऊन बिजोलीशी लग्न करू ? हे शक्य नाही. शामोली कशीही असो, तीच आता माझी धर्मपत्नी – माझी जन्माची सहचरी. मी तिच्याशीच संसार करीन. बिजोलीशी लग्न करण्याची भलती विनंति तुम्ही करू नका मला."

म्हणजे झाला का निर्माण नवा पेचप्रसंग ! कारण बिजोलीला हळदी लागलेल्या आहेत. तिचं लग्न आता झालं नाही तर तीहि एक नामुष्की ! तोदेखील कुटुंबाचा मोठा बदलौकिक ! नवऱ्या मुलाचे नातलग व मित्र जमले आहेत. गावकरी बहिष्काराची भाषा टाकून जेवावयासाठी आले आहेत. जिला हळदी लागलेल्या आहेत त्या बिजोलीचं काय करायचं ? शामोलीचा बाप हतबुद्ध होतो. तो करायला गेला एक आणि झालं भलतंच ! पण सरलेचा मामा दादू मोठा विनोदी व चतुर आहे. पेचप्रसंगातून हसत हसत चातुर्यानं मार्ग काढायचा हा त्याचा स्वभाव आहे. अनिलच्या लग्नासाठी आलेला त्याचा मित्र शिशिर याचा हात पकडून दादू त्याला बोहोल्याकडे नेतो आणि बिजोलीकडे बोट दाखवून त्याला म्हणतो, "या मुलीशी लग्न तू कर ! चढ बोहोल्यावर. बैस !" या ठिकाणी 'शामोली'चा पहिला अंक संपतो.

शामोली सासरी येते. अनिलची मनापासूनची इच्छा अशी की तिच्याशीच जन्मभर संसार करावा. परंतु त्याच्या या इच्छेचा काय उपयोग ? पहिल्या रात्रीच त्याला कळून चुकतं की नवरा म्हणजे काय, वैवाहिक आयुष्य म्हणजे काय याची त्या साध्या भोळ्या वेडसर मुलीला किंचित्हि कल्पना

नाही. परंतु तरीदेखील त्याचा निश्चय ढळत नाही. परंतु घरात तो काय एकटाच आहे? त्याची आई आहे. त्याची बहीण आहे. इतर अनेक माणसं आहेत. त्याना शामोली पत्करावीशी कशी वाटणार? शामोलीच्या हजार कागाळ्या तिची तरुण नणंद सरलेकडे आणते. असली सून गळ्यात पडली म्हणून सरलेचा खेद दिवसेदिवस वाढत जातो. ती अनिलला आग्रह करू लागते, “बाबा ही पोर आपल्या घरात नांदणं शक्य नाही. तिच्या बापाच्या घरी तू हिला पोचवावंस हे उत्तम.” अनिल फार प्रेमळ आणि सात्विक आहे. त्याला आईचं म्हणणं पटत नाही. परंतु सरला जेव्हा त्रागाच करू लागते तेव्हा तो अखेर तिच्या सांगण्याप्रमाणे करायला तयार होतो.

शामोलीला घेऊन तो तिच्या घरी येतो. जावई मुलीला घेऊन आल्याचं पाहून शामोलीच्या आईबापांना आश्चर्य वाटतं. त्यांच्या मनात चर्र होतं॰ शामोली बोलून चालून एखाद्या लहान मुलीसारखी अजाण. नवऱ्यानं आपल्याला माहेरी का आणली ते त्या मुक्या वेडीच्या गावीदेखील नाही. बाप भेटला, आई भेटली म्हणून तिला केवढा आनंद होतो! त्याना ती मिठ्या मारते. आपला हर्ष खुणानी सांगते. परंतु अनिलनं शामोलीला कायमची माहेरी पोचवायसाठी आणली आहे हे तिच्या आईबापाना कळल्या-वर त्याची केवढी केविलवाणी अवस्था होते! आपल्यावर कोणता प्रसंग जन्मभर गुदरलेला आहे त्याची शामोलीला काहीच कल्पना नाही. निरोप घेऊन जाणाऱ्या अनिलला ती हातानी धरून बसविते, आणि खुणानी खाण्या-पिण्याचा आग्रह करते. एकीकडे अजाण निष्पाप शामोलीचा हर्ष पाहताना, आणि दुसरीकडे प्राप्त झालेलं संकट मुकाट्यानं गिळताना शामोलीच्या आईबापांच्या अंतःकरणाची मोठी केविलवाणी अवस्था होते. शामोलीला दूर करून अनिल निरोप घेतो तेव्हा तो रडत असतो. त्याची सासू, त्याचा सासरा दोघंहि रडत असतात. आणि ही माणसं कशासाठी दुःख करीत आहेत हे न कळल्यामुळे भांबावून गेलेली शामोली आपल्या मनातला आनंद आवरीत त्यांच्याकडे पाहात असते!

या ठिकाणी ‘शामोली’चा दुसरा अंक संपतो.

आईचं समाधान व्हावं म्हणून अनिलनं शामोलीला माहेरी पोचविली

खरी, परंतु यामुळे त्याचं स्वतःचं समाधान नाहीसं होतं. आपण आपल्या पत्नीचा त्याग केला याबद्दलच्या दुःखाचा त्याला काही केल्या विसर पडत नाही. तो अतिशय उद्विग्न होतो. त्याची आई त्याला म्हणते तू दुसरं लग्न कर. तो नाही म्हणतो. त्याची आई म्हणते, "आपण तीर्थयात्रेला जाऊं" तिचं हे म्हणणं मान्य करून अनिल तिच्याबरोबर तीर्थयात्रेला जातो.

यात्रा करता करता एके ठिकाणी विश्वेश्वर नावाचे साधू त्याना भेटतात. विश्वेश्वर एका आश्रमात राहिलेले आहेत. त्यांच्याबरोबर त्यांची बायको असून रेवा नावाची तरुण मुलगी आहे. अनिल व त्याची आई यांचा मुक्काम विश्वेश्वरांच्या आश्रमात असतांनाच रेवाची आई अपघातात मरण पावते. अनिलची आई विश्वेश्वराना म्हणते, "तुमच्या रेवाला मी आपल्या घरी घेऊन जाते." ते संमति देतात. अनिल आईला विचारतो, "या कुमारिकेचा सांभाळ तू करणार काय ?" ती म्हणते, "होय, मी करीन" रेवाला घेऊन ती घरी येते. तिच्या मनातला हेतु असा की अनिलचं प्रेम रेवावर जडलं तर तिच्याशी त्याचं लग्न करून देता येईल.

मध्यंतरी बिजोली माहेरपणासाठी घरी आली आहे. तिला भेटण्यासाठी तिचा नवरा शिशिर तिच्या घरी येतो. बिजोली आपल्या नवऱ्याशी कशी वागते ते पाहून शामोलीला हळूहळू कळू लागतं की अनिल आपला नवरा आहे, आणि त्याच्याशी असं वागायला हवं. या बाबतीत बिजोली शामोलीला पुष्कळ गोष्टी शिकविते. शामोली पुष्कळ शहाणी होते.

रेवाचं व अनिलचं प्रेम जमावं अशी सरलाची फार इच्छा आहे. परंतु अनिल त्या दृष्टीनं रेवाकडे बघतहि नाही. आपण शामोलीचा अपराध केला आहे, तिला आपण परत आणली पाहिजे हा एकच ध्यास त्याच्या मनानं घेतलेला आहे. याच सुमारास शामोलीच्या आईचा मृत्यु घडतो; आणि ही दुःखाची बातमी ऐकल्यावर तर अनिलला वाटू लागतं, की आताहि शामोलीला दूर ठेवणं म्हणजे निर्दयपणा होईल. तो आपल्या आईची प्रार्थना करतो की शामोलीला परत आणण्याची मला परवानगी दे. ती परवानगी देत नाही. तो तिला म्हणतो, "अग, तू माझी आई म्हणून माझ्यावर तू ममता करतेस. तुझ्या मायेचं पांघरूण माझ्या अंगावरून दैवानं काढलं तर माझी किती केविलवाणी

अवस्था होईल हे तू जाणतेस. रेवाची आई मरण पावली, तेव्हा तुला तिची करुणा आली व तुला वाटलं की हिला आपल्या घरी आणावं आणि हिचा प्रेमानं सांभाळ करावा. मग शामोलीच्या बाबतीतच तू कशी कठोर होतेस ? ती आता आईवाचून पोरकी झालेली आहे. कुणाची कोण रेवा तिला तू घरी आणलीस आणखी प्रेमानं संभाळली आहेस. मग शामोली तर माझी लग्नाची बायको ! तुझी सून ! विधीपूर्वक ती या घराची गृहलक्ष्मी झालेली ! तिची दया तुला कशी येत नाही ? " परंतु सरला आपला हट्ट सोडीत नाही. परंतु आता अनिलच्या मनाचा निश्चय झालेला आहे. आईच्या विरोधाला न जुमानता आपला निश्चय पार पाडण्याचं त्यानं ठरविलं आहे. तो शामोलीच्या घरी जातो आणि शामोलीला घेऊनच येतो. शामोली त्याच्याबरोबर येते ती सासूचे पाय धरते. सरला तोंड फिरविते आणि अनिलला सांगते, हिला तू घरात आणणार असशील तर मी निघून जाईन. अनिल तिला म्हणतो, 'आई माझ्यावर तुझं जे प्रेम आहे त्याचा शतांश तरी शामोलीला दे, आणि तिचा स्वीकार कर.' हे उद्‌गार ऐकल्यावर सरलेच्या वृत्तीत बदल होतो; आणि ती शामोलीला प्रेमाने जवळ घेते.

येथे 'शामोली' नाटक संपतं !

नाटकाचा सबंद प्रयोगच चांगला वठतो. परंतु त्यातल्या त्यात पात्रांच्या अभिनयाच्या दृष्टीनं पहिल्या अंकाचा शेवट व दुसऱ्या अंकाचा शेवट हे दोन प्रसंग प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती थरारून सोडण्यासारखे वठतात.

दुसऱ्या अंकाच्या अखेरीस शामोलीला कायमची माहेरी सोडून अनिल तिचा आणि तिच्या आईबापाचा निरोप घेतो तो प्रसंग इतका परिणामकारक वठतो की त्या प्रसंगीच्या करुण रसाच्या उत्कर्षानं प्रेक्षकांची अंतःकरणं सद्‌गदित होतात. नाटकातला सगळ्यात अधिक हृदयाचा ठाव घेणारा हा प्रसंग म्हणावयास हवा. या प्रवेशात शामोलीच्या आईचं काम करणारी अर्पणादेवी, तिच्या बापाचं काम करणारा रविराय, अनिलचं काम करणारा उत्तमकुमार, आणि शामोलीची भूमिका करणारी सावित्री ही चारी मंडळी अभिनयाची अगदी पराकाष्ठा करून दाखवितात.

सावित्री चट्टोपाध्याय या नटीची शामोलीची भूमिका हे या नाट्यप्रयोगाचं प्रमुख आकर्षण म्हणावं लागेल. ती मुकी आहे. तिच्या तोंडी

सबंद नाटकात एकहि वाक्य नाही. ती जेव्हा जेव्हा जे जे बोलते ते ते खुणांच्या साहाय्यानं. परंतु हर्ष, खेद, राग, रुसवा, लडिवाळपणा, वेडसर भोळेपणा इत्यादि सर्व स्वभावछटा मूक अभिनयानं दाखविण्याचं तिचं कौशल्य असामान्य म्हणावं लागेल. वेळोवेळीचा तिचा अभिनय पाहताना प्रेक्षकाना अभावित विनोदामुळे हसूं येतं, आणि हसण्याची उकळी संपते न संपते तोच ही कुशल नटी प्रेक्षकाना डोळ्यात जमलेले अश्रूहि पुसायला लावते. नाटकातला एकेक प्रसंग घ्यावा आणि त्या त्या वेळचा सावित्रीचा अभिनय विस्तारानं सांगावा असा मोह मला होतो, परंतु स्थलाभावी तो आवरला पाहिजे. म्हणून इतकंच सांगतो, की इतका सहजसुंदर, भूमिकेशी तद्रूप होऊन केलेला अभिनय पाहणं म्हणजे एक मोठी पर्वणी होय.

सावित्री शरीरानं सडपातळ, काहीशी ऊंच आणि खरोखरच वर्णानं शामल असल्यामुळे 'शामोली'ची भूमिका तिला शोभते खरीच. रंगभूमीवरची तिची हालचाल अत्यंत मनोहर वाटते. सुंदर स्त्रीच्या मानेला संस्कृत कवीनी दिलेली कमलपुष्पाच्या देठाची उपमा सावित्रीकडे पाहिलं की पटते. तिचा किंचित् उभट चेहरा सरल नासिकेमुळे व गोड जिव्हणीमुळे विशेष खुलून दिसतो. बंगाली पद्धतीप्रमाणे पाठीवर मोकळे सोडलेले लांब केस आणि भांगात ओढलेली लाल शेंदराची रेषा यामुळे तिचं सौंदर्य वाढतं. आणि तिचे ते भावपूर्ण, टपोरे, पाणीदार, अगदी हरिणाच्या डोळ्यासारखे वाटणारे डोळे! त्यांचा तर प्रेक्षकांना विसर पडणं शक्यच नाही.

या प्रयोगात कामं करणारी सारीच माणसं सिनेमा क्षेत्रातल्या पहिल्या श्रेणीतली. तेव्हा साऱ्यांच्याच भूमिका उत्कृष्ट व्हाव्यात यात आश्चर्य नाही. परंतु या नाट्यप्रयोगातल्या काही गोष्टी अशा आहेत की त्यांचं आश्चर्य वाटावं, आणि त्यापासून मराठी रंगभूमीच्या उपासकांनी बोध घ्यावा. म्हणून त्या गोष्टींचा उल्लेख करतो.

पहिली अत्यंत आश्चर्याची गोष्ट अशी की या नाटकांतली स्त्री-पुरुषपात्रं इतका कमी मेक-अप वापरतात की ती रंगलेली नसतातच असं म्हणायला हरकत नाही. आमच्या मराठी रंगभूमीवरची पात्रं बघावी तों त्यांच्या तोंडावर रंगरंगोटीचे येवढे थर असतात, की त्यांचे चेहरे माणसांचे वाटण्या-

ऐवजी रंगीत बाहुल्यांचे वाटावे. सारे पुरुष आणि साऱ्या स्त्रिया एकजात गोऱ्यापान मुखड्यांच्या! साऱ्यांच्या गालावर गुलाबी छटा! आणि साऱ्यांच्याच ओठातून आत्ता रक्त ठिबकेल असं वाटावं इतके ते ओठ लालीलाल! वेषभूषेतून बाहेर डोकावणारे हातपायदेखील रंगविलेले! (प्रयोगाचा एकेक अंक उलटूं लागला की रंगरंगोटीचा हा तजेला उडू लागतो, आणि मग स्त्रीपुरुष पात्रांची तोंडं तेवढी गोरी आणि हातपाय काळे ठिक्कर असलेले दिसूं लागतात, तेव्हा जो 'मजा' येतो तो काय विचारावा महाराज!) नाटकातली पात्रं गोरीगोमटी दिसायला हवीत असा संकेत बंगाली रंगभूमीवर नाही. सामान्य आयुष्यात माणसं जशी दिसतात तशीच ती रंगभूमीवर दिसावीत असा संकेत आहे. मराठी रंगभूमीवर काम करणारे कलावंत वास्तवतेच्या गप्पा पुष्कळ मारतात. नाट्यप्रयोगात वास्तवता कशी आणावी हे ओळखलं आहे बंगाली लोकानी.

नाटकातली पात्रं फार मेकअप करीत नाहीत त्याप्रमाणेच कपड्यालत्त्यांचे चोचलेहि करीत नाहीत. आमच्या मराठी रंगभूमीवरचं सामाजिक नाटक पहावं तों नटींचा केवढा साजशृन्गार! जॉर्जेटची पातळं, चिफाँची पातळं, चिटाची साटणीची पोलकी, जरतारी चपला! गरम चिमट्यानं दाबून वळविलेल्या केसांचे घुंगुरवाळे! गळ्यात खोट्या हिऱ्या-मोत्यांचे अलंकार! हातात बांगड्या, आणि डाव्या मनगटावर सोन्याचं घड्याळ! ('विद्याहरण' नाटकातल्या देवयानीनं देखील हे घालायला मनाई नाही!) काही विचारू नका! आम्हा मराठी प्रेक्षकांची अभिरुची अशी की नटीच्या साड्या–पोलक्यावरून नाटकाची अर्धीअधिक रंगत ठरते. मराठी रंगभूमीवरच्या सामाजिक नाटकातल्या पुरुषपात्रांच्या वेषभूषेतहि असलाच आचरटपणा सर्रास चाललेला आढळतो. साऱ्या पुरुषानी पँटा घातलेल्या असतात. नेकटाय बांधलेले असतात. (आतां चिटाचे चित्रविचित्र बुशकोट रूढ होत आहेत!) सारी पुरुष पात्रं शक्य तितक्या सिगरेटा ओढीत असतात. (प्रोहिबिशनच्या कायद्यापासून रंगभूमीवरची पात्रं मुक्त असल्यामुळे ती दारू पीत नाहीत, नशीब! हो 'धूम्रपानास सक्त मनाई आहे' अशा पाट्या थिएटरात लागलेल्या असूनहि रंगभूमीवरची पात्रं चिकार धूम्रपान करतात, मग मद्यपान करायला काय हरकत आहे?) सारी पुरुष पात्रं घरातल्या

दालनातहि बूट घालून वावरतात ! आणि तरी देखील आम्ही गप्पा मारतो वास्तवतेच्या !

'शामोली ' नाटकात एकदेखील पुरुष पात्र एकादेखील प्रवेशात सूटबूट घालीत नाही. अस्सल बंगाली पद्धतीचं धोतर आणि अस्सल बंगाली पद्धतीचा खमीस (धोतराचा सोगा बंगाली पद्धतीप्रमाणे खमीसाच्या डाव्या खिशात खोवलेला) – येवढाच एकूण एक पुरुषपात्रांचा वेष ! नायकाचा देखील ! आणि नायिकेसकट सगळ्या स्त्रियाचे पेहरावदेखील असेच अगदी साधे ! जरतारी पातळं नाहीत ! पोटाची आणि पाठीची पट्टी उघडी टाकणाऱ्या, आणि हात मात्र कोपरापर्यंत झांकणाऱ्या नव्या फॅशनच्या चोळ्या नाहीत ! फक्त चौदा रुपये किमतीच्या हातमागावरच्या अस्सल बंगाली साड्यात सारी स्त्री–पात्रं वावरत होती ! नायिका शामोलीदेखील !

वास्तवतेशी ठेवलेली ही निष्ठा देखावे आणि रंगभूमीवरची सजावट या बाबतीतही एकदम नजरेत भरण्यासारखी वाटली. उंची उंची कोच नाहीत, खूर्च्या–टेबलं नाहीत, कपाटं नाहीत, आरसे नाहीत, दाराखिडक्यावरचे मोहक लफ्फेदार पडदे नाहीत. काही नाही. घराची खोली म्हटली की अगदी साधी खोली ! बैठकीची जागा म्हटली तरी मध्यम स्थितीतल्या माणसाच्या घरात असते तशी जागा. घरची पडवी म्हटली की आंगणा-लगतची जशी पडवी असते तशी.

आमच्या मराठी रंगभूमीवर वास्तवतेचा आणि औचित्याचा कसा खुशाल मुडदा पाडण्यात येतो त्याचं एक ताजं उदाहरण सांगतो. पुण्यास नाट्यस्पर्धा महोत्सव नुकताच झाला. या उत्सवात सोशल क्लबनं 'कीचक वध ' नाटकाचा प्रयोग केला. तो पहावयास मी मुद्दाम गेलो होतो. या प्रयोगात सैरंध्रीचं काम ज्या नटीनं केलं तिच्या अभिनयाबद्दल लिहिण्याची तर सोयच नाही. परंतु या बाईनं सैरंध्रीची भूमिका करताना वेष कसा केला होता माहीत आहे ? सुंदर उंची चकचकीत सफेद साटणीचा परकर, आणि तशाच साटणीचं अद्यावत् फॅशनचं लांब बाह्यांचं पोलकं ! सैरंध्री मंगळसूत्र घालीत असेल ही कल्पना या नटीला नामंजूर दिसली ! मंगळसूत्राऐवजी हिनं गळ्यात घातला होता पोवळी रंगाच्या टपोऱ्या मण्यांचा कंठा ! विराटाच्या दरबारात अज्ञातवासात राहणाऱ्या

सैरंध्रीचं काम करताना एखाद्या पंजाबी निर्वासितेप्रमाणे वेषभूषा करते म्हणणाऱ्या या नटीची शाबास म्हणावयाची, की तिचा हा मूर्ख नाचरेपणा चालू देणाऱ्या दिग्दर्शकाची शाबास म्हणावयाची !

अलिकडे आमच्या मराठी नाट्यप्रयोगात 'पार्श्वसंगीताचं' केवढं खूळ पसरत चाललंय ! नायिका दुःखाचं भाषण करीत असली की पडद्यात व्हायोलीनवर भैरव रागाचे कंपयुक्त स्वर निघायला हवेत. रंगभूमीवरच्या पात्रातलं भांडण एकेरीवर आलं की रसोत्कर्ष साधण्यासाठी साडेतीन वाद्यांचा बेसूर ऑर्केस्ट्रा वाजायला हवा. एखादं पात्र मच्छित पडत असेल त्या वेळेस पडद्यात एखादी थाळी जमिनीवर आदळल्यासारखा खळकन आवाज व्हायला हवा ! पात्राची 'एंट्री' परिणामकारक व्हावी यासाठी ड्रमवर टिपरी झडायला हवी ! 'पार्श्वसंगीत' म्हणजे मराठी नाटच-प्रयोगाचा केवढा मोठा घटक होऊन बसला आहे !

'शामोली' नाटकात असला कोणताहि प्रकार नव्हता. सबंद प्रयोगात गाणी दोनच होती. आणि ती देखील कुणाला ? तर अनिलच्या आईच्या म्हाताऱ्या मामाला ! (गाण्यासाठी प्रसिद्ध असलेल्या जहर गांगुली नावाच्या नटानं हे काम केलं, व त्यानं गाणी अतिशय चांगली – तानांची भिडोळी न सोडता ! – म्हटली.) त्याला ऑर्केस्ट्राची साथ होती. परंतु आर्केस्ट्रा वाजविणारी माणसं पडद्यात होती. रंगभूमि आणि प्रेक्षक यांच्या मधोमध नव्हती !

अजून एक फार महत्त्वाची गोष्ट सांगायची राहिलीच आहे. 'शामोली'च्या प्रयोगाची रंगभूमि 'फिरती रंगभूमि' आहे. रंगभूमीवर चालू असलेला एक प्रवेश संपला की क्षणभर अंधार होतो. सबंद रंगभूमि वाटोळी फिरते, पहिला देखावा मागच्या बाजूस जातो, नवा देखावा समोर येतो, पुन्हा दिवे लागतात, पुढचा प्रवेश सुरू होतो ! शामोलीच्या घराच्या आंगणातला प्रवेश आटपला की सरलाच्या घरातली ओसरी– तिथे बुद्धिबळाचा डाव मांडून बसलेले अनिलचा धाकटा भाऊ सलील आणि अनिलचा म्हातारा मामा दादू यांच्यासह– समोर येऊन तिथला प्रवेश सुरू होतो. तो आटपला की पुन्हा रंगभूमी फिरते, शामोलीच्या घरापुढचा रस्ता दिसू लागतो, पीतांबरबाबूच्या घरी होणाऱ्या लग्नाच्या जेवणावर

बहिष्कार घालू इच्छिणाऱ्या गावकऱ्यांचा गमतीदार विनोदी प्रवेश सुरू होतो. तो प्रवेश संपला की रस्ता अदृश्य होऊन घरातल्या बोहल्याचा देखावा दिसू लागतो, आणि ज्या प्रवेशात शामोली आणि बिजोली दोघींचीहि लग्न लागतात त्या प्रवेशाला सुरुवात होते. अशा प्रकारे सर्व अंकातल्या प्रवेशांचा क्रम चालतो !

प्रेक्षकांना चकित करणारी एक गोष्ट येवढ्याच दृष्टीनं फिरत्या रंगभूमीच्या या सोयीचं कौतुक करणं चुकीचं होईल. या सोयीमुळे नाटक लिहिण्याचं तंत्र किती बदललेलं दिसतं आणि नाटककाराची केवढी सोय होते हा विचार अधिक महत्त्वाचा आहे. आमची मराठी रंगभूमि कितीहि पुढारलेली असो, या नव्या जमान्यातहि ' एक प्रवेश एक अंक ' या तंत्रानं ती जखडलेली आहे. ज्या देखाव्यावर अंक सुरू होईल त्या देखाव्यावरच तो सबंद अंक पार पडून संपला पाहिजे असं बंधन आमच्या नाटककाराना पाळावं लागतं. या बंधनातून कोणकोणत्या अडचणी निर्माण होतात, विशेषत: कथानिरूपण साक्षात् पद्धतीनं न करतां परोक्ष पद्धतीनं कसं करावं लागतं, आणि तसं केल्यामुळे निरुपणातलं नाट्य कसं गमवावं लागतं, याची साक्ष नव्या धर्तीची मराठी नाटकं लिहिणारे लेखक देतील. नाट्यलेखनाच्या नव्या तंत्राची कास धरून अनेक प्रवेशी अंकाची जुनी प्रथा मोडल्याच्या, आणि वर खाली गुंडाळल्या अगर सोडल्या जाणाऱ्या पडद्यांची हकालपट्टी केल्याच्या सुधारणेवर आम्ही हक्क सांगतो खरा ; परंतु ' एक प्रवेश एक अंक ' या नव्या तंत्रातदेखील वास्तवतेचा बळी कसा द्यावा लागतो आणि कथानिरुपणातलं नाट्य कसं घालवावं लागतं याचा आम्ही विचार करायला हवा.

उदाहरणार्थ असं पहा, ' एक प्रवेश एक अंक ' या तंत्राचा अवलंब करून ' शामोली ' नाटक लिहिलं असतं तर शामोलीच्या मुकेपणामुळे आणि वेडसरपणामुळे पीतांबरबाबूंच्या कुटुंबात उत्पन्न झालेला पेचप्रसंग, लग्नास उत्सुक नसलेल्या अनिलाचा बिजोलीशी ठरणारा विवाह, नवरा मुलगा आणि वऱ्हाडी यांचं पीतांबरबाबूकडे होणारं आगमन, पीतांबरबाबूंच्या घरात होणारी लग्नाची तयारी, बाहेरच्या रस्त्यावर त्याच वेळेस होणारी गावकऱ्यांची बहिष्काराबद्दलची बोलणी, पेचप्रसंगातून पीतांबरबाबूनं

काढलेला मार्ग, अनिलचं उत्तर, त्यातून निर्माण होणारा नवा पेचप्रसंग, त्या पेचप्रसंगातून विनोदी व चतुर दादूनं काढलेला मार्ग, आणि अंकाचा अनपेक्षित गोड शेवट, या साऱ्या घटना पहिल्याच अंकात साक्षात् पद्धतीनं सांगता आल्या असत्या काय ? खचितच आल्या नसत्या ! त्यापैकी कित्येक घटनाचं निरूपण पात्रांच्या संभाषणात फक्त सूचित करण्यावर समाधान मानावं लागलं असतं, आणि त्या त्या प्रसंगातलं नाटच गेलेलं उघडचा डोळयानी बघावं लागलं असतं.

परंतु फिरत्या रंगभूमीच्या सोयीमुळे 'शामोली'च्या लेखकाचा केवढा फायदा झालेला आहे ! शामोलीच्या घरी अमुक चाललंय आणि त्याच वेळी अनिलच्या घरी अमुक चाललंय असं रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखविणारे प्रवेश लिहिणं त्याला शक्य झालं आहे. उदाहरणार्थ, तिसऱ्या अंकात अनिल आणि त्याची आई तीर्थयात्रा करीत असता इकडे शामोलीच्या घरी तिची बहीण बिजोली माहेरपणाला आली आहे व बिजोली आणि तिचा नवरा शिशिर यांचं एकमेकातलं बोलणं चालणं बघून शामोली शहाणी होत आहे, या दोन्ही गोष्टी साक्षात् पद्धतीनं – म्हणजे त्या घटना रंगभूमीवर प्रत्यक्ष घडलेल्या दाखवून – रंगविता आल्या आहेत. चित्रपट घेतांना जे स्वातंत्र्य मिळतं ते फिरत्या रंगभूमीमुळे नाटककाराला कसं मिळतं पहा. रंगभूमीच्या नेहमीच्या मर्यादा कशा ढिल्या होतात पहा. 'स्थलकालाचं एकत्व' हा नाटचलेखनाचा जुना संकेत झुगारून देऊन नाटचाचं सौंदर्य व त्याची परिणामकारकता कशी वाढविता येते पहा !

आमची मराठी रंगभूमि भारतातल्या इतर सर्व भाषांच्या रंगभूमीहून अधिक सरस असल्याच्या भ्रमात आम्ही मशगूल आहोत, ही खरोखरच दुर्दैवाची गोष्ट म्हणावी लागेल. बंगाली रंगभूमि किती पुढे गेली आहे त्याची वार्तादेखील आम्हाला नाही ! आमचे मराठी चित्रपट– 'तारे' आणि 'तारका' रंगभूमीच्या अभिमानाच्या लंब्याचवडचा बाता झोकतात, कंत्राटदाराचा आश्रय मिळाला तर संयुक्त प्रयोगात भाडोत्री भूमिका वठवून गल्ल्यातले पैसेहि उचलतात. परंतु मराठी रंगभूमी जगविण्याची आणि तिची सर्वांगीण प्रगति घडवून आणण्याची कळकळ फार दुर्मिळ झाली आहे.

चित्रपटांच्या व्यवसायात कीर्ति मिळविणाऱ्या बंगाली कलावंताना चित्रपट कलेची आई जी नाट्यकला तिचा विसर पडलेला नाही. त्यानी बंगाली रंगभूमी नुसती जिवंतच ठेवलेली नाही. ऐश्वर्यात आणि वैभवात ठेवली आहे ! बंगाली प्रेक्षकांची अभिरुची उंच पातळीवर रहावी यासाठी ते झटत आहेत. जे चित्रपटकलावंत सध्या स्टार थिएटरमध्यें 'शामोली 'चे प्रयोग करीत आहेत त्यांनीच याच्या आधी बसविलेलं 'उल्का' नावाचं नाटक स्टार थिएटरमध्येच सतत अडीच वर्षं चाललं होतं म्हणतात. 'शामोली'-नंतर रंगभूमीवर आणण्यासाठी त्यांचं नवं नाटक बसून तयार आहे. परंतु 'शामोली 'च स्टार थिएटरातून काही केल्या हालत नाही. म्हणून ते नवं नाटक पुढे ढकलण्यात आलं आहे !

अशा प्रकारे रंगभूमीची प्रत्यक्ष बहुमोल सेवा आमचे मराठी चित्रपट कलावंत केव्हा करू लागतील ? आमच्या मराठी नाटकात खरी वास्तवता केव्हा येईल ? रंगरंगोटीचा आणि वेषभूषेचा थाटमाट व कोचखुर्च्यांची श्रीमंती सजावट, असल्या बाह्य भपक्याच्या गुलामगिरीतून आमची मराठी रंगभूमि केव्हा मुक्त होईल ? उत्तम कथानक आणि उत्कृष्ट अभिनय म्हणजे नाट्याचा खरा आत्मा होय, याचा उमज मराठी नाटककाराना व प्रेक्षकाना केव्हा पडेल ? जुन्या नाटकांचे संयुक्त नटसंचांनी केलेले भिकार प्रयोग येवढीच का आमच्या रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाची हद्द ठरावयाची आहे ? मराठी रंगभूमीची खरी प्रगति केव्हा आणि कुणाकडून होणार आहे ? फिरत्या रंगभूमीची सुधारणा आम्हाला कधी पहावयास मिळणार आहे की नाही ? मुंबईच्या साहित्य संघाच्या नव्या नाट्यगृहात फिरत्या रंगभूमीची सोय करण्याचं कुणाच्या मनात तरी येत आहे की नाही ? सरकारी कृपेच्या साहाय्यानं जी नाट्यमंदिरं उभी राहणार आहेत त्यात फिरत्या रंगभूमीची योजना कुठे होणार आहे की नाही ? प्रादेशिक व केंद्रीय नाट्यस्पर्धांवर हजारो रुपये खर्च करण्याऐवजी फिरत्या रंगभूमीची सुधारणा करण्याचा सल्ला कुणी कुणाला देणार आहे की नाही ? मराठी रंगभूमीची सर्वांगीण प्रगति करण्यासाठी खरोखर कोणत्या गोष्टी आणि सुधारणा करावयास हव्यात याचा विचार कुणाला सुचणार आहे की

नाही? का "आम्ही मोठे, आमची रंगभूमी मोठी!" या मूर्ख व घातुक भ्रमातच आम्ही असेच राहणार आहोत?–

'शामोली' नाटक पाहिल्यानंतर कुणाहि मराठी प्रेक्षकाच्या मनात हे प्रश्न उभे राहतील. त्यांची उत्तरं द्यायचं काम अर्थात्च माझ्यासासारख्या प्रेक्षकाचं नाही. मराठी रंगभूमीच्या मोठेपणाच्या व उद्धाराच्या गोष्टी बोलणाऱ्या कलावंतांचं आणि कार्यकर्त्यांचं ते काम आहे! माझ्यासारख्याच्या मनात इतकंच येतं की 'संगीत नाटका'चा नवा प्रकार दाखवून अण्णासाहेब किर्लोस्करानी जशी क्रांति केली आणि लोकांचे डोळे दिपवून टाकले, तशी आता पाऊणशे वर्षांनंतर वास्तवता, अभिनय, फिरती रंगभूमि, सोज्वळ सात्त्विक अभिरुचि, इत्यादि बाबतीत नवीन क्रांती झालेली दिसणार आहे की नाही? का जुन्या नव्या नाटकांचे जे नित्य नैमित्तिक गोंधळ घातले जातात त्यांच्याकडे बघूनच आम्ही म्हणायचं, "मेलेली रंगभूमि झाली आता जिवंत! मराठी रंगभूमि झिंदाबाद!"

शोकनाट्याचा नायक आणि प्रेक्षक

(रविवार लोकसत्ता : ७–८–१९५५)

नदीच्या पुरात पोहणारा एखादा माणूस भोवऱ्यात सापडला, आणि प्राण वाचविण्याची त्याची सारी धडपड वाया जाऊन अखेर त्याचा अंत झाला, असं दृश्य आपल्या नजरेस पडलं तर आपल्याला काय वाटतं ? किंवा कडाडणारी वीज एखाद्या माणसाच्या मस्तकावर पडलेली आपल्याला दिसली तर आपल्याला काय वाटतं ? त्याच्या दुर्दैवाचा विचार मनात येऊन दुःख होतं. त्याचं निरपराधित्व आणि त्याची अगतिकता पाहून करुणा वाटते. कुणीहि त्याला संकटातून वाचवू शकलं नाही याबद्दल खेद आणि उद्वेग वाटतो ! असा का असावा जगाचा न्याय, अशी का असावी कठोर नियती, इत्यादी प्रश्नानी आपलं मन गोंधळून जातं, व गंभीर होतं. कारुण्य, दुःख, गांभीर्य, इत्यादि भावनांनी आपण क्षणभर दिङ्मूढ होतो !

शोकनाट्यातील नायकाच्या दर्शनानं वाचकाची आणि प्रेक्षकाची बरोबर हीच अवस्था होते. निदान व्हायला हवी !

नाटक म्हणजे संसाराचा आरसा आहे. त्यात संसारातल्या सुखदुःखाचं प्रतिबिंब दिसलं पाहिजे. संसारात लहानमोठी सुखं आहेत, आनंद आहे, कल्पनारम्यत्व आहे, आणि भीषण दुःखंही आहेत. यापैकी कशाचं प्रतिबिंब नाट्यकृतीत लेखकानं दाखविलं आहे यावर नाटकाची हर्षप्रधानता अगर शोकप्रधानता अवलंबून राहते. संसारातल्या अनुभवातील फरकावरूनच सुखान्त, शोकान्त, अद्भुतरम्य इत्यादि भिन्न भिन्न नाट्य-प्रकार संभवतात. सुखान्त नाटकाचा मुख्य हेतु प्रेक्षकाला आनंदित व उल्हसित करणं व या जगात पुष्कळ आनंद आहे असं वाटायला

लावणं हा असतो. उलट प्रेक्षकाला शोकाकुल आणि विव्हल करणं, जगातल्या प्रचंड दु:खांचं दर्शन घडविणं, आणि दुनियेत काही न्याय आहे की नाही, नियतीला काही तारतम्य आहे की नाही असं वाटायला लावणं, हा शोकनाटयाचा मुख्य हेतू असतो.

आयुष्यात माणसाच्या वाटयाला जे हर्ष, खेद येतात त्यांच्या प्रत्यक्ष अनुभवाला ' रस ' म्हणत नाहीत. साक्षात् अनुभव निराळे, ' रस ' निराळे. रस हादेखील अनुभवच असतो. परंतु तो परोक्ष असतो. तो अनुभव आपला स्वत:चा नसतो. नाटयकृतीतल्या कुणा तरी व्यक्तीशी तद्रूप होऊन तिनं जितक्या उत्कटतेनं तो अनुभव घेतला तितक्याच उत्कटतेनं त्याचा प्रत्यय घतल्यावर वीर्याची, शृंगाराची, करुणेची किंवा शोकाची भावना आपल्या हृदयात उचंबळून आली की त्या भावनेला ' रस ' हे वाङमयीन नाव आपण देतो. अर्थात् शोकनाटयातील नायकाची एकंदर कथा पाहून प्रेक्षकानं स्तिमित, गंभीर आणि शोकविव्हल व्हावं यासाठी त्याला त्या नायकाविषयी संपूर्ण तद्रूपता प्रथम वाटली पाहिजे. त्या नायकाशी प्रेक्षकाचं तादात्म्य झालं पाहिजे. त्याचं दु:ख ते माझं दु:ख असं वाटलं पाहिजे. नायकाविषयी गाढ सहानुभूति प्रेक्षकाच्या अंत:करणात उत्पन्न झाली पाहिजे. या सहानुभूतीत उणीव राहिली तर शोकनाटयाचा सबंद डोलाराच कोसळून पडेल !

म्हणून शोकनाटयातील नायकाबद्दल पहिला दंडक मानण्यात येतो तो हा की तो धीरोदात्त असावा.

सज्जनाची विपत्ती पाहू नये असं म्हणतात. परंतु सज्जनाची विपत्ती हाच शोकनाटयाचा खरा विषय आहे. अशी विपत्ती पाहताना पाहणाऱ्याच्या मनाला दारुण यातना होतात. यातनांचा साक्षात् अनुभव घेण्याचं आपण टाळतो. पण उलट कादंबरीच्या किंवा नाटकाच्या द्वारे यातनांचा अनुभव घेण्यात एक विशिष्ट वाङमयीन आल्हाद आहे, आणि त्याचं मोठं आकर्षण आपल्याला वाटतं. शोकनाटयात जर कोणचं अनिवार्य विलोभन असेल तर ते हेच ! सज्जनाची विपत्ती रंगभूमीवर पाहिली की मनाला यातना होतात. डोळयातून अश्रू वाहतात. चित्तवृत्ती क्षणभर बधीरही होतात. परंतु अंत:करणाला सचैल स्नान घडल्यासारखं आणि ते शुचिर्भूत झाल्यासारखं आपल्याला वाटतं. या अपूर्व अवस्थेचा प्रत्यय घडविणं हा शोकनाटयाचा

प्रधान हेतु असतो. यासाठी सज्जनाची विपत्ती हाच त्याचा विषय असायला हवा.

अतिरंजन आणि उत्कटत्व यांचं थोडं फार महत्त्व सर्वच कलाप्रकारात मानावं लागतं. सुखान्त किंवा कल्पनारम्य नाटकातल्या पात्रांच्या स्वभावातसुद्धा अतिरंजनाची छटा थोडीशी असली तर ती शोभा देते. विनोदी नाटकात तर अतिरंजनाचा उपयोग विशेषेकरून करण्याची लेखकाला परवानगी असते. शोकनाट्यातही उत्कटतेला व अतिरंजनाला महत्त्वाचं स्थान आहे. ज्या सज्जनाची विपत्ती नाटकात दाखवायची त्याचा सज्जनपणा आधी अतिरंजित करून दाखविणं, ही शोकनाट्याच्या तंत्रातली एक गरजच ठरते. कारण नायक जितका सद्‌गुणी, पापभीरू, उदार, कोमल अंतःकरणाचा असेल तितकी त्याच्या बद्दलच्या आत्मीयतेची किंवा सहानुभूतीची प्रेक्षकाची कमान अधिक उंचावेल, तितक्या प्रमाणात त्याच्यावर कोसळणाऱ्या विपत्तीचा चटका प्रेक्षकाच्या अंतःकरणाला अधिक बसेल, अन्यायी नियतीचा उद्वेग प्रेक्षकाला अधिक वाटेल, आणि परिणामाच्या दृष्टीनं नाटच अधिक प्रभावी ठरेल. या कारणासाठी शोकनाट्याचा नायक नुसता सामान्यपणे सज्जन असून चालत नाही, तर त्याचा सज्जनपणा असामान्य कोटीतला असावा लागतो.

स्वप्नात दिलेलं वचन देखील पाळण्याचा गुण सामान्य व्यवहारातल्या माणसात आढळत नाही. त्याची अपेक्षाही आपण करीत नाही. परंतु हरिश्चंद्राच्या ठिकाणी तो असायला हवा. तो असल्यामुळेच हरिश्चंद्राच्या वाट्याला आलेलं दुःख पाहून प्रेक्षक हळहळनात, रडतात. "ज्याला सद्‌गुणाच्या शाखा आणि विनयाची पालवी आहे अशा वृक्षासारखा जो शोभतो" "जो या नगराचं भूषण आहे" इत्यादि शब्दांनी चारुदत्तावर अनुरक्त झालेली वसंतसेना त्याचं वर्णन करते. चारुदत्ताच्या औदार्याचं मैत्रेय भरपूर वर्णन करतो. "अरे ज्या मी वेलीवरचं फूलदेखील कधी खुडलं नाही" अशा शब्दानी चारुदत्त स्वतःच्या कोमल अंतःकरणाचं वर्णन करतो. ही सारी वर्णनं अतिरंजित आहेत. परंतु ती तशी आहेत म्हणूनच चारुदत्ताची उंची खूप वाढते, आणि ती वाढल्यामुळेच त्याच्या वाट्याला आलेली विपत्ती पाहताना यातना होतात. बुद्धीचं आणि कर्तृत्वाचं असामान्यत्व,

वकिलीच्या धंद्यात मिळविलेलं अपूर्व यश, लोकप्रियता, संपत्ति, आणि संसारसौख्य या सर्वांची विपुलता व पत्नीवरचं पराकोटीचं प्रेम असे अनेक गुण 'एकच प्याला' चा नायक सुधाकर याच्या अंगी चिकटविताना गडकऱ्यांनी अतिरंजनाचा वापर केलेला आहे तो बरोबर आहे. शोकनाट्याचा परिणाम सहज साधण्यासाठी नायक नुसता सरासरीनं सज्जन असून चालत नाही. त्या बाबतीत त्याचं असामान्यत्व प्रस्थापित झालं पाहिजे. अर्थात् हा सिद्धान्त निरपवाद नाही. अपवाद कसा निर्माण होतो त्याची चर्चा ओघानं यईल. परंतु स्थूल मानानं हा सिद्धान्त मानायला हरकत नाही.

दुसऱ्याचं सुख पाहून आपल्याला सुख होतं आणि दुःख पाहून दुःख होतं, असा काही अबाधित नियम नाही. उलट, पापी दुराचारी मनुष्याच्या वाट्याला सुख आलेलं पाहून आपल्याला हर्षाऐवजी विषाद वाटतो. आणि तो दुःखाच्या चक्रात सापडलेला दिसला तर सहानुभूति वाटत नाही. परदुःख शीतल आहे हे काही खोटं नाही. परंतु ज्याच्याविषयी संपूर्ण आत्मीयता आपल्या ठिकाणी निर्माण झाली अशा सज्जनाचं दुःख आपल्याला पाहवत नाही. आपलं हे दुःख उत्कट असावं यासाठी त्याच्याविषयीची आपली आत्मीयताही अत्यंत उत्कट असायला हवी. आणि तशी उत्कट आत्मीयता सहजासहजी केव्हा निर्माण होईल, तर नायक अत्यंत सद्‌गुणी व धीरोदात्त असेल तेव्हाच.

शोकनाट्यातल्या नायकाला अतिरंजनाचा जो नियम लागू तोच त्याच्यावरच्या विपत्तीलाही लागू. ती विपत्तीही पराकोटीची आणि भयंकर असली पाहिजे. संकट साधंसुधं असून भागायचं नाही. हरिश्चंद्र, चारुदत्त, किंवा सुधाकर मलेरियाच्या तापानं आजारी पडल्याचं वर्णन नाटककारानं कितीही कौशल्यानं केलं तरी त्यातून गडद शोकरस निर्माण होणार नाही. संकटांची व छळाची परमावधी होऊन तारामतीचा शिरच्छेद करण्याचा प्रसंगच हरिश्चंद्रावर यावयास हवा ! ज्या वसंतसेनेवर चारुदत्तानं अतीव प्रेम केलं तिच्या अमानुष वधाच्या आरोपावरून सुळावर चढण्याचीच शिक्षा चारुदत्ताला व्हायला हवी ! दारूच्या व्यसनाचा कळस होऊन तान्ह्या मुलाची व पत्नीची हत्या सुधाकराच्या हातून घडायलाच हवी ! आणि अखेर त्यानं विषप्राशनच करायला हवं ! कमळजेची क्रूर हत्या झुंझाररावाच्या हातून

घडलीच पाहिजे, आणि शेवटी पोटात खंजीर खुपसून घेऊन त्यानं आपली दुर्दैवी जीवनयात्रा संपविलीच पाहिजे! असं घडलं तरच शोकनाटचाच्या अखेरीस संकल्पित परिणामाचा कळस होतो, आणि एकंदर कथाभागाकडे बघून वाचकाच्या किंवा प्रेक्षकाच्या तोंडातून उद्‌गार बाहेर पडतो, किती भयंकर दैवाचा हा दुर्विलास! आणि हा उद्‌गार काढून तो विचार करू लागतो, दुर्दैवाच्या या खेळाला काही अर्थ आहे काय? जे घडलं ते जितकं शोकपूर्ण तितकंच अर्थशून्य होतं, अन्यायाचं होतं, असं प्रेक्षकाला वाटायला लावणं, हा शोकनाटचाचा एक महत्त्वाचा गुण समजला पाहिजे.

दुनियेत माणसाच्या वाटचाला न्याय नेहमीच येत नाही. यासाठी 'Poetic Justice' म्हणजे काव्यांतर्गत न्यायाचा संकेत साहित्यात रूढ होतो. शोकनाटचाच्या नायकाला हा काव्यांतर्गत न्यायदेखील मिळाला नाही की प्रेक्षकाला तीव्रतम दुःख तर होतंच, परंतु शिवाय एक प्रकारचा उद्वेगही वाटतो. तो म्हणतो, या एकंदर प्रकरणाचा शेवट इतका भयंकर काय म्हणून झाला? यात काही न्याय आहे की नाही? या प्रश्नानं प्रेक्षकाचं मन जितकं गोंधळून जाईल व गंभीर होईल, तितकं ते शोकनाटच सरस व प्रभावी म्हणावं लागेल.

मात्र या संबंधात एक गोष्ट विसरता कामा नये, शोकनाटचातला अखेरचा प्रळय पाहून त्याच्या न्याय्यपणाबद्दल व अर्थाबद्दल प्रेक्षकाला संभ्रम व उद्वेग वाटला पाहिजे, हे जितकं खरं, तितकंच तो प्रळय अटळ होता असंही त्याला वाटलं पाहिजे हेही खरं. जे भयानक घडलं त्यात न्याय नव्हता परंतु ते अपरिहार्य होतं असा दुहेरी विचार प्रेक्षकाच्या मनात उभा राहिला पाहिजे. जो सर्वनाश झाला तो असमर्थनीय होता, परंतु अकारण नव्हता असा जोड प्रत्यय त्याला आला पाहिजे. दुःखाचा जो कडेलोट झाला तो झाला नसता तर बरं झालं असतं, परंतु तो झाल्यावाचून रहाणार कसा, असे दोन्ही विचार प्रेक्षकांच्या मनात यायला हवेत. न्याय दिसत नाही परंतु कारणं दिसतात– असं त्याला वाटलं पाहिजे. जी अखेरी नायकाच्या वाटचाला आली ती न्यायाच्या दृष्टीनं असमर्थनीय होती, परंतु कार्यकारणभावाच्या हिशोबानं संपूर्णतः सुसंगत होती, अशी दुहेरी साक्ष प्रेक्षकाच्या मनानं तत्परतेनं दिली पाहिजे. ती अखेरी न्यायबुद्धीला न पटणारी परंतु तर्कबुद्धीला पटणारी

असली पाहिजे. जे टळलं असतं तर फार बरं झालं असतं परतु अटळच होतं, ज्यात न्याय नव्हता परंतु सुसंगति भरपूर होती – अशा शब्दानीच शोकनाट्याच्या शेवटाचं वर्णन करता आलं पाहिजे. तरच या नाट्यकृतीच्या रचनाकौशल्याची आणि स्वभावदर्शनाची तारीफ. शोकनाट्याच्या सरसनीरसतेची ही कसोटी समजायला हरकत नाही.

अर्थात् नायकाच्या धीरोदात्तपणाचं अतिरंजन आणि त्याच्या वाट्याला आलेल्या दुःखाची उत्कटता हे जसे शोकनाट्याच्या नायकाचे दोन गुणविशेष मानावयाचे, त्याप्रमाणेच तिसऱ्या एका गोष्टीविषयी शोकनाट्याच्या लेखकानं कटाक्षानं अवधान ठेवायला हवं. नायकाच्या विपत्तीचा कळस झालेला पाहून प्रेक्षकाच्या अंतःकरणाला दुःखाचा जबरदस्त धक्का तर बसला पाहिजेच, परंतु त्याच्या तर्कबुद्धीला धक्का बसता कामा नये, अशा कौशल्यानं नायकाचा स्वभाव रंगविण्याची आणि कथानकाचं शिल्प घडविण्याची खबरदारी नाटककारानं घ्यावयास हवी. शोकांतिकेचं खरं यश कशात असेल तर ते यात, की तिचा शेवट बघून प्रेक्षक शोकातिशयानं व्याकुळ होतो, परंतु त्याची तर्कबुद्धी अशी साक्ष देते की शेवट तसाच व्हावा याची व्यवस्थित तयारी नाटकाच्या प्रारंभापासून चालू होती. वीज कडाडली आणि वज्राघातानं एखादा मनुष्य मेलेला दृष्टीस पडला की आपण दुःखानं घायाळ होतो, परंतु आपल्या मनात असंहि येतं की अखेर वीज कोसळली ते बरोबर आहे. त्या वज्रपाताची तयारी केव्हापासूनची चालली होती. मेघांची घनगर्जना ऐकू येत होती. झंझावात घोंघावत होता. विजेचं स्फुरण मधून मधून होत होतं. प्रचंड वादळाची अशा प्रकारे हलके हलके पण निश्चितपणे तयारी होत होती. अखेर झालेला वज्राघात म्हणजे आधीपासून झालेल्या या तयारीचा अपरिहार्य परिपाक म्हणावा लागेल. शोकांतिकेच्या अखेरीबद्दल प्रेक्षकाची अशीच भावना व्हावयास हवी. आणि यासाठी शोकांतिकेचा कळस ज्या दुःखात व्हावयाचा त्याची बीजं प्रारंभापासून पेरलेली दिसावयास हवीत. इंग्रजीतल्या 'ट्रॅजेडी'ला 'दुःखपर्यवसायी' नाटक असं जुनं मराठी नाव होतं ते एका दृष्टीनं अधिक अन्वर्थक होतं. ज्या नाटकाच्या अखेरचं दुःख 'पर्यवसाना' सारखं वाटतं– म्हणजे क्रमाक्रमानं घडलेल्या तर्कशुद्ध सुसंगत परिणामासारखं

वाटतं– त्याचं नांव 'दुःखपर्यवसायी' नाटक. अखेरचं दुःख कल्लोळासारखं असावं, भयंकर असावं, स्फोटासारखं असावं, पहाणाराला गदगदून सोडील अस असावं. परंतु ते अकारण नसावं. त्याची बीजं नाटकात पहिल्यापासून असल्याची प्रेक्षकाची खात्री पटावी.

दुःखाची ही बीजं शोकांतिकेतील नायकाच्या परिस्थितीत असतील, त्याच्या स्वभावात असतील, किंवा काही परिस्थितीत व काही स्वभावात असतील. नायकाच्या कोणत्या तरी एका विशिष्ट स्वभावदोषातून अखेरचा घात निर्माण झाला असं जेव्हा नाटककाराला दाखवायचं असेल तेव्हा नायकाच्या गुणसंपन्नतेच्या अतिरंजनाचा दंडक त्याला बाजूस ठेवावा लागतो. अतिरंजनाच्या सिद्धांताला अपवाद आहे असं काही वेळापूर्वी मी म्हटलं ते याचकरिता. केवळ दुर्दैवी परिस्थितीनं एका सज्जन धीरोदात्त पुरुषाचा सर्वनाश केला असं दाखविणारी नाटयकृती म्हणजे शोकांतिकेचा एक प्रकार झाला. दुसरा प्रकार असा की नायक सज्जन होता, सद्‌गुणी होता, प्रेमळ होता, परंतु त्याच्या ठिकाणी एक स्वभावदोष होता असं दाखविणं, आणि दुष्ट विरोधी परिस्थिति हा जसा एक दैवाचा दुर्विलास त्याचप्रमाणे नायकाच्या स्वभावातील हे वैगुण्य हाहि एक दैवदुर्विलास होता असं सूचित करणं. झुंझाररावासारख्या साहसी, पराक्रमी, दिलदार, उदार, प्रेमळ पुरुषाच्या सुंदर स्वभावाला अतिसंशयीपणाचं गालबोट लागलेलं असावं हे एक दैवदुर्विलसितच नव्हे काय? किंवा बुद्धिमान रसिक, तत्त्वचिकित्साप्रिय, सद्‌गुणी अशा हॅम्लेटसारख्या राजपुत्राची सारी क्रियाशीलता विचाराच्या अतिरेकानं दुबळी व्हावी हे तरी एक दैवदुर्विलसितच नव्हे काय? ज्या नाटकात सज्जनाचा घात परिस्थितीमुळे होतो ते पाहून प्रेक्षक उद्‌गारतो, "अरेरे! अशी परिस्थिती असावी हे केवढं दुर्दैव!" उलट कमळजा आणि झुंझारराव यांच्या प्रेमाचा दारुण विध्वंस पाहिला की "अरेरे! या रणझुंझार वीराच्या ठिकाणी एक स्वभावदोष होता हे केवढ दुर्दैव!" असाच उद्‌गार प्रेक्षक काढतो. आणि शेक्सपिअरच्या हॅम्लेट नाटकाची अखेरी पाहूनहि माणसाच्या तोंडून उद्‌गार निघतो तो असाच, की "अरेरे! या गुणसंपन्न राजपुत्राच्या स्वभावात अतिविचाराचा मोठाच दोष होता हे केवढं दुर्दैव!"

म्हणजे सज्जनाची विपत्ति हा जसा शोकांतिकेचा विषय म्हणावयाचा, त्याप्रमाणे दैवाचा दुष्ट खेळ हे शोकांतिकेचं ठरीव स्वरूप म्हणता येईल. इंग्रजीत जिला "Destiny" म्हणतात त्या नियतीची मनुष्यावर केवढी जबरदस्त सत्ता चालते त्याची जाणीव करून देणं हाच शोकांतिकेचा हेतु म्हणावा लागतो. शोकांतिकेचं दर्शन म्हणजे या जगातील एका कटु सत्याचं दर्शन होय. चंद्राला दिवसा प्रकाश असू नये, लावण्यवती स्त्रीचं तारुण्य नेहमी टिकणारं नसावं, अशा प्रकारची सात शल्यं एका कवीनं वर्णिली आहेत. शेक्स्पिअरनं हॅम्लेट नाटकात संसारात पदोपदी वाट्याला येणाऱ्या शल्यांचं असंच वर्णन नायकाच्या तोंडी एके ठिकाणी घातलं आहे. परंतु या जगातलं सगळ्यात मोठं आणि सळ्यात कटु असं कोणतं शल्य असेल तर ते म्हणजे सज्जनाची विपत्ति. या विपत्तीची कारणं परिस्थितीत असतील, किंवा नायकाच्या एखाद्या स्वभावदोषात असतील. त्या विपत्तीचं उगमस्थान कुठेहि असो, तिच्या दर्शनानं मानवी सामर्थ्याची मर्यादा आणि दैवाची किंवा नियतीची मानवी जीवनावर चालणारी अमोघ व अमर्याद सत्ता यांचं दर्शन शोकांतिकेत घडतं, आणि ते घडलं की शोक, उद्वेग, कारुण्य इत्यादि भावनांनी पहाणाराच्या अंतःकरणाची कालवाकालव होऊन एक प्रकारच्या अंतःशुद्धीचा अनुभव त्याला येतो. सुखान्त नाटकापेक्षा शोकनाट्यात वास्तवता अधिक असते हे मत मानावं किंवा मानू नये, परंतु येवढं खचित की कौशल्यानं रचिलेल्या शोकांतिकेत एक प्रकारचं गंभीर, प्रक्षोभक आणि उदात्त असं सौंदर्य असतं. या सौंदर्याचं आकर्षण रसिकांना नेहमीच वाटत राहील. आणि काही मर्मज्ञ रसिक असंहि म्हणतील की, कोणत्याहि भाषेतील नाट्यवाङ्मयाची श्रेष्ठता व उंची ठरविताना त्या भाषेत पहिल्या प्रतीच्या स्वतंत्र शोकांतिका किती निर्माण झाल्या हाच प्रश्न आम्ही विचारू.

स्वयंवर आणि बालगंधर्व

(रविवार लोकसत्ता : ८–५–५५)

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात १८८० सालाला ज्या दृष्टीनं महत्त्व आहे त्याच दृष्टीनं १९१६ या सालालाहि आहे.

१८८० च्या नोव्हेंबर महिन्यात अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या ' शाकुंतल ' या नाटकाच्या रूपानं मराठी रंगभूमीवर ' संगीत नाटक ' या प्रकाराचा अवतार झाला आणि मराठी रंगभूमीच्या क्षेत्रात एक अभिनव युग सुरू झालं. या नव्या युगात साहित्य आणि अभिनय यांच्या बरोबरीनं शास्त्रोक्त संगीत रंगभूमीवर वावरू लागलं ; आणि नाटकात काम करणाऱ्या नटांवरचा सामाजिक बहिष्कार उठून ते लोकप्रियतेचे अलंकार अंगावर घालून मोठ्या प्रतिष्ठेनं समाजात वावरू लागले. १८८० साली सुरू झालेल्या या क्रांतीच्या संपूर्ण फलश्रुतीचं वर्ष कोणतं म्हणून विचारल तर १९१६ साल असं उत्तर द्यावं लागेल. या वर्षाच्या अखेरीस खाडिलकरांचं ' स्वयंवर ' नाटक रंगभूमीवर आलं. या स्वयंवर नाटकात शास्त्रोक्त संगीताच्या नाट्यप्रयोगातील प्राचुर्याचा कळस झाला ! आणि त्याचप्रमाणे बालगंधर्वांच्या लोकप्रियतेनंहि परमोच्च बिन्दू गाठला ! १८८० साली मराठी रंगभूमीवर अवतरलेल्या संगीत नाटकातील संगीतानं १९१६ साली इतकी कमाल मर्यादा गाठली की ' स्वयंवर ' नाटकातील संगीतापुढे साहित्य आणि अभिनय यांचं तेज फिकं पडल्याचा भास झाला !

' स्वयंवर ' नाटकानंतर खाडिलकरानी आणखी पांच संगीत नाटकं लिहिली, परंतु त्यांतलं एकहि ' स्वयंवरा 'च्या टीपेला पोहोचलं नाही. १९३० सालानंतर तर बोलक्या चित्रपटांच्या धडाक्यापुढे मराठी रंगभूमीचे नगारेच बंद पडले. गेल्या दहा वर्षांत रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाचे

परोपरीचे प्रयत्न सतत चालू आहेत. अगदी अलिकडे रंगभूमीचं दैन्य संपल्यासारखं वाटावं अशी आशादायक नवी परिस्थिति निर्माण होत आहे. यापुढे मराठी रंगभूमीला नवचैतन्याचे व उत्कर्षाचे दिवस येतील अशी चिन्हं दिसत आहेत. मात्र भविष्यकालात मराठी रंगभूमी कितीहि अवसानानं उठून उभी राहिली तरी, आणि तिचा कितीहि उत्कर्ष झाला तरी त्या उत्कर्षात किर्लोस्करांच्या 'शाकुंतल'चं दर्शन जसं आता पुन्हा कधी होणार नाही, त्याचप्रमाणे खाडिलकरांच्या आणि बालगंधर्वांच्या 'स्वयंवर' नाटकाचं दर्शनही पुन्हा कधी घडणार नाही. 'शाकुंतला' प्रमाणेच 'स्वयंवर'हि काळाच्या पडद्याआड कायमचं अंतर्धान पावलेलं आहे. ज्या 'संगीत नाटका'चा जन्म मराठी रंगभूमीवर १८८० साली झाला, आणि ज्याच्या वैभवाचा कळस छत्तीस वर्षांनंतर 'स्वयंवर' नाटकात झालेला दिसला ते 'संगीत नाटक' आता कायमचं लुप्त झालेलं आहे. 'स्वयंवर' नाटकात खाडिलकरांच्या लेखनकौशल्यानं आणि बालगंधर्वांच्या श्रुतिमधुर गायनानं अगदी शिखर गांठलं. या तऱ्हेचं संगीत नाटक त्यानंतर झालं नाही, आता कधी होणार नाही. खाडिलकर आणि बालगंधर्व या दोघांच्याहि असामान्य गुणांचं एक चिरंतन स्मारक असं स्वयंवर नाटकाचं वर्णन मी करीन.

नाटककार खाडिलकर आणि गायक नट बालगंधर्व यांची युति प्रथम झाली संगीत 'मानापमान' नाटकाच्या वेळेस. 'मानापमान' नाटकाच्या अपूर्व यशाचा वाटा अनेकांकडे जातो. तथापि, खाडिलकर आणि बालगंधर्व त्या यशाचे फार मोठे वाटेकरी होते याबद्दल दुमत नाही. 'मानापमान' नाटक प्रथम रंगभूमीवर आलं ते वाजत गाजत! 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी' इत्यादि पाच गद्य नाटकं लिहून कीर्तीच्या उच्चासनावर चढलेले खाडिलकर अपूर्व लोकप्रियतेचं वैभव भोगणाऱ्या किर्लोस्कर नाटक मंडळीसाठी नवं संगीत नाटक लिहीत आहेत या बातमीनं रसिकांच्या अंतःकरणात त्या नाटकाविषयी कमालीची उत्कंठा आणि जिज्ञासा निर्माण केली होती. "पंचशरें गद्यवरें वश जी झाली, नाट्यकला कविकृष्णा माला घाली" अशा काहीशा दर्पगर्भ उक्तीनं खाडिलकरांनी मानापमान नाटक सादर केलं, आणि त्याच्या पहिल्याच प्रयोगानं मराठी श्रोत्यावर अजब मोहिनी

टाकली. खाडिलकर या नाटकाचे नुसते लेखक नव्हते तर दिग्दर्शकहि होते. अभिनयाची तालीम त्यांच्याकडून घेऊन, आणि संगीताची तालीम गायनाचार्य भास्करबुवा यांच्याकडून घेऊन बालगंधर्व भामिनीच्या भूमिकेत उभे राहिले तेव्हा आजपर्यंत न दिसलेलं असं त्यांचं काही एक वेगळंच अत्यंत विलोभनीय रूप प्रेक्षकांना दिसलं. खाडिलकर आधीच विख्यात होते, पण ' मानापमान ' नाटकानं त्यांच्या लोकप्रियतेची उंची अधिक वाढविली. बालगंधर्वहि आधीच गानलुब्ध रसिकांचे प्यार होते, परंतु त्यांच्याहि लोकप्रियतेची उंची ' मानापमान ' नाटकानं आणखी वाढविली. ' मानापमान ' नाटकात साहित्यगुण फार कमी होते. स्वतंत्र कथानकावर नाटक उभारण्याचा खाडिलकरांचा हा पहिलाच प्रयत्न होता, आणि तो सपशेल फसला. परंतु कथानकाची बांधणी किंवा त्यातील तर्कशुद्ध आंदोलनं यात या नाटकाची शक्ति नव्हतीच. या नाटकाचं सामर्थ्य वेगळं होतं. ते म्हणजे त्यातील शास्त्रोक्त संगीत !

किर्लोस्करांनी आपल्या नाटकांतून ज्या संगीताचा उपक्रम केला त्याहून ' मानापमान ' मधील संगीत शास्त्रोक्त असूनहि भिन्न होतं. मध्यंतरी कोल्हटकरांच्या नाटकांनी रंगभूमीवरील संगीतात बदल घडवून आणला होता. शास्त्रोक्त संगीताची परंपरा त्यानी एक प्रकारे खंडित केली होती. आज ज्याला आपण हलकं फुलकं गाणं म्हणतो त्या तऱ्हेचं गाणं कोल्हटकरांच्या नाटकात होतं. ते ऐकून श्रोत्याना रुचिपालट झाल्याचा आनंद कदाचित् मिळाला असेलहि. परंतु ते ऐकून श्रोत्यांचा आत्मा संतुष्ट झाला असेल असं म्हणवत नाही. त्या काळात श्रोत्यांची खरी भक्ति होती शास्त्रोक्त संगीतावर ! आणि ते कोल्हटकरांच्या नाटकात ऐकायला न मिळाल्यामुळे त्याना चुकल्या चुकल्यासारखं वाटलं असेल. अरे, नाटकातलं शास्त्रोक्त संगीत कुठे गेलं अशी हुरहुरच रसिकाना वाटली असेल. ही हुरहुर संतुष्ट करण्याचं कार्य ' मानापमान ' नाटकानं केलं. या नाटकात शास्त्रोक्त संगीताची लयलूट होती. मात्र हे संगीत किर्लोस्करांच्या नाटकातल्या संगीताहून निराळ्या वळणाचं होतं. ' वरि गरिबा वीरा जी अबला 'पासून तों ' खरा तो प्रेमा ना धरी लोभ मनी 'या पदापर्यंत भामिनीच्या गळ्यातून किती तरी रागिणी ' मानापमान 'च्या प्रेक्षकाना ऐकायला मिळाल्या,

आणि त्या सगळ्या बालगंधर्वांच्या नाजुक, मधुर, मोहक अशा गायकीत घोळलेल्या ! किर्लोस्करांच्या नाटकातील संगीतावर लावणीची, हरिदासी गायकीची, व जुन्या थाटाच्या कानडी ढंगाची छाप मोठ्या प्रमाणात होती. 'मानापमान' नाटकातील संगीत निराळं होतं. त्याचा थाट ख्याल गायकीचा होता. भास्करबुवांच्या तालमीत तयार झालेल्या बालगंधर्वांनी त्या गायकीचं वजन आणि माधुर्य आत्मसात् करून 'मानापमान' नाटकातली पदं श्रोत्याना ऐकविली. नाटयसंगीताची एक नवीनच परंपरा निर्माण झाली.

या परंपरेचा कळस 'स्वयंवर' नाटकात झाला ! 'मानापमान' नाटकानंतरचं खाडिलकराचं दुसरं संगीत नाटक 'विद्याहरण'. साहित्य-गुणांच्या दृष्टीनं हे नाटक अधिक सरस वठलं होतं. शास्त्रोक्त संगीताची खैरात याही नाटकात होती. परंतु या नाटकानं लोकप्रियतेची हद्द गाठली नाही. क्रिकेटच्या सामान्यात बॅटिंग करणाऱ्यानं फटका मारावा पण तो जरा कच्चा बसावा व हद्दीचा ठरू नये, तसं काहीसं या नाटकाचं झालं. यानंतरच्या 'स्वयंवर' नाटकानं मात्र सारी कसर काढून टाकली. नाटककार खाडिलकर आणि नट बालगंधर्व या दोघांच्या यशाची पताका 'स्वयंवर' नाटकानं मराठी नाटयाच्या अस्मानात अत्युच्च नेऊन फडकाविली.

साहित्यगुणांच्या दृष्टीनं स्वयंवर नाटकाचा दर्जा पहिल्या प्रतीचा ठरण्यासारखा मुळीच नव्हता. 'मानापमाना'च्या तुलनेनं ते अधिक सरस ठरण्यासारखं होतं. परंतु 'विद्याहरणा'च्या मानानं ते हिणकसच होतं खास. 'स्वयंवरा'च्या कथानकाची रचना विशेष चमत्कृतिपूर्ण तर नाहीच, परंतु व्यवस्थित आणि पेचबंदही मुळीच नाही. रुक्मिणीहरणाचं मूळ पौराणिक आख्यान अगदी साधं आहे. रुक्मिणीचं लग्न शिशुपालाशी करण्याचं ठरलं तेव्हा तिनं कृष्णाला पत्र पाठविलं आणि त्यानं येऊन तिचं हरण केलं अशी ती साधी सरळ गोष्ट आहे. या गोष्टीला नाटकाचं रूप देताना पांच अंकांचा प्रपंच करणं खाडिलकराना आवश्यक झालं, परंतु सगळ्या अंकाची पेचदार आणि बिनतोड मांडणी मात्र त्याना करता आली नाही. या नाटकाच्या पहिल्या अंकात कृष्ण राजा नसल्यामुळे त्याला

स्वयंवराला हजर राहता यणार नाही असा वाद रुक्मी काढतो तेव्हा पेचप्रसंग उत्पन्न होतो. परंतु ऋथकौशिक राजा आपलं राज्य कृष्णाला अर्पण करतो, कृष्ण राजा होतो, पेचप्रसंग सुटतो. दुसऱ्या अंकात स्वयंवर सुरू होतं, परंतु रुक्मी आणि शिशुपाल युद्धाला सज्ज होतात. युद्ध टाळण्यासाठी रुक्मिणी आपला स्वयंवराचा हक्क सोडते, एक वर्षानंतर तुम्ही माझं लग्न वाटेल त्याच्याशी लावा असं सांगते, युद्ध टळतं, स्वयंवर मोडतं. तिसऱ्या अंकात रुक्मिणीचं लग्न शिशुपालाशी ठरतं. चवथ्या अंकात रुक्मिणी व कृष्ण यांची भेट होते. पांचव्या अंकांत दोघांचं लग्न होतं. या रचनेत रुक्मिणीनं एक वर्षाची मुदत मागून घेतली हा महत्त्वाचा दुवा आहे, आणि तो तर तर्कबुद्धीला पटण्यासारखा मुळीच नाही. नाटकात उद्‍भवलेला पेचप्रसंग सोडविण्यासाठी 'विद्याहरणा'तली देवयानी अशीच मुदत मागून घेते, तीदेखील तर्कशुद्ध वाटत नाही. 'मानापमान' नाटकातही असाच काहीसा प्रकार आहे. यामुळे असं म्हणावसं वाटतं, की खाडिलकरांच्या नायिका नेहमीच मुदती मागून घेत असतात, आणि त्यांची वडील माणसं नाटकाच्या सोयीकडे बघून ती 'पोस्टपोनमेंट' चटकन देत असतात. परंतु खाडिलकरांची ही युक्ति मूळ कथानकाशी विसंगत तर असतेच, परंतु सर्वस्वी ओढून ताणून आणलेली व म्हणून कृत्रिम आणि यांत्रिकहि वाटते. असल्या युक्त्यांनी कथारचनेत भोंगळपणा आल्यावाचून रहात नाही. 'स्वयंवर' नाटकात हा भोंगळपणा भरपूर आहे!

परंतु कथानकाची पेचदार, ऐटबाज, मोहक रचना हा 'स्वयंवर' नाटकाचा मुख्य आधार नव्हताच. खाडिलकरांच्या संगीत नाटकातील विनोदाची प्रशंसा करण्यासारखी नाही. मानापमान नाटकातील लक्ष्मीधराचं पात्र रेखाटताना खाडिलकरांनी अगदी बहार करून टाकली, आणि ते त्यांचं विनोदी पात्र मृच्छकटिकातल्या शकाराच्या तोडीचं व अविस्मरणीय म्हणावं लागेल. परंतु खाडिलकरांचा येवढा पराक्रम वजा केला तर त्यांचा विनोद डाक्क्याच्या मलमलीसारखा नसून खादीच्या पंचासारखा जाडाभरडा आणि खरखरीतच नेहमी असतो. उपहास साधण्यासाठी विनोदाचं हत्यार असतं. परंतु ते नाजुक, हलकं, आणि सहज लीलेनं मर्मस्थळावर धारेची रेघ ओढणारं असायला हवं. खाडिलकरांच्या विनोदाला उपमा द्यायची

झाली तर लोहाराच्या हातातल्या जाडजूड घणाची किंवा लाकूडतोड्याच्या अवजड बोथट कुऱ्हाडीचीच द्यावी लागेल. स्वयंवर नाटकातला विनोद सर्वस्वी खडबडित आणि भिकार आहे. दिनेश्वर आणि चंद्रेश्वर हे दोघे ज्योतिषी बापलेक निखालस आचरट वाटतात. आणि त्यांच्या तोंडच्या गावठी कोट्या हास्यकारक नसून हास्यास्पद आहेत. परंतु स्वयंवर नाटकाच्या यशाचा आधार कथारचनेत नव्हता, त्याचप्रमाणे त्यातील विनोदातहि नव्हता.

या दोन्ही दृष्टींनी अगदीच सुमार दर्जाचं असलेलं हे नाटक कल्पनातीत गाजलं याचं पहिलं कारण हे, की प्रयोगाची रंगत साधण्यासाठी ज्या क्लृप्त्या योजावयाच्या असतात त्यात या नाटकाच्या वेळेपर्यंत खाडिलकर पारंगत झाले होते. 'द्रौपदी', 'मेनका', 'सावित्री' ही खाडिलकरांची अखेरच्या अवस्थेतली नाटकं वगळून विचार केला तर असं म्हणावंच लागेल की आपल्या नाटकाचा प्रयोग रंगदार करण्याच्या विद्येत खाडिलकरांचा हात धरणारा दुसरा मराठी नाटककार दाखविता येणार नाही. भवभूतीची नाटकं थोर असतील, परंतु प्रयोगाची रंगत साधण्याचं कसब पहावं कालिदासाचंच! त्याप्रमाणे या बाबतीतलं खाडिलकरांचं स्थान अद्वितीय आहे. प्रयोगाची रंगत साधण्याच्या कसबी क्लृप्त्या स्वयंवर नाटकात जागोजाग आढळतात. नाटकाच्या प्रारंभीची रुक्मिणीच्या तोंडची "दादा ते आले ना!" इत्यादि भाषणं, नंतर एका बगलेत रुक्मी व दुसऱ्या बगलेत शिशुपाल अशा थाटातला कृष्णाचा रंगभूमीवरील प्रवेश, नंतर दुसऱ्या अंकात स्वयंवराचा मंडप जाळण्याचा धाक रुक्मी घालतो, दुंदुभी वाजतात, या दुंदुभी शिशुपालाच्या सैन्याच्या आहेत असं तो सांगतो, पुन्हा दुंदुभी वाजतात, रुक्मी पुन्हा धाक घालतो, परंतु भीमक एकदम सांगतो की या दुंदुभी यादव सेनेच्या आहेत, "जा भय न मम मना मंडप सबल"–हा उलट सुलट आंदोलनांनी भरलेला एकंदर प्रसंग– ही सारी खाडिलकरांच्या खास रंगतीची उदाहरणं आहेत. खाडिलकरांच्या असल्या क्लृप्त्यांनी 'स्वयंवर' नाटकाचा भुसभुशितपणा डोळस प्रेक्षकांनाही खटकत नाही. नाटकाची रंगत सतत कायम टिकते.

प्रयोगाची रंगत वाढविणाऱ्या खाडिलकरांच्या या युक्त्या यशस्वी

करण्याची जबाबदारी साहजिकपणेच नटांवरच होती. स्वयंवर नाटकाच्या बाबतीतला या जबाबदारीचा मुख्य वाटा बालगंधर्वांनी उचलला होता. "दादा, ते आले ना" असं म्हणत स्वयंवरमधला त्यांचा जो प्रथम प्रवेश होई तो ते अशा काही लाघवी अभिनयानं खुलवीत की नाटक एकदम उजळून निघे. कृष्णाला पाहताक्षणीच त्याच्यावर अनुरक्त झालेली रुक्मिणी, भावाचा धि:कार करणारी रुक्मिणी, स्वयंवराच्या वेळेस होऊं पाहणारा रक्तपात टळावा म्हणून स्वार्थत्याग करणारी उदात्त रुक्मिणी, नाइलाजानं शिशुपालाशी विवाह करण्यास तयार होणारी दु:खी रुक्मिणी, कृष्णाच्या विरहानं झुरणारी रुक्मिणी, कृष्णाच्या राधेवरील प्रेमाच्या हकीगती ऐकून स्त्रीसुलभ मत्सरानं किंचित् ग्रासलेली रुक्मिणी, आणि कृष्णाची अकस्मात् भेट झाल्यावर हर्षभरित झालेली रुक्मिणी – स्वभावरेखाटनाच्या अशा विविध रम्य छटा खाडिलकरानी नाटकात योजिल्या होत्या; आणि त्यांचा यथायोग्य अविष्कार करतांना बालगंधर्व आपलं अभिनय कौशल्य पणाला लावीत असत.

कृष्ण आल्याचं पहाताच भावाला आणि बापाला ती वार्ता सांगताना "दादा समोर नको का जायला ? ते आले ना !" इत्यादि वाक्यातील निर्भर हर्ष, घाई, उताविळी, व कुमारिकेच्या सहजसुलभ विनयाचा बांध फोडून प्रगट होणारी प्रणयभावना, त्यानंतरच्या प्रवेशात आपल्या सखीजवळ "सर्वांच्या आगोदर मी त्याना पाहिलं, आणि मी आधी ओळखलं तेच ते म्हणून" ही वाक्यं घोळून घोळून सांगण्याच्या वेळची आनंदाची आणि काहीशा प्रगट प्रणयाची ऊर्मी, "या शिशुपालाच्या दुंदुभि वाजत आहेत" असं रुक्मीच्या तोंडून ऐकल्याबरोबर वाटणारी भीति आणि निराशा, पण लगच "या दुंदुभी यादवसेनेच्या आहेत" असं भीमकाच्या तोंडून ऐकल्याबरोबर बापाला बिलगून उच्चारलेल्या "हे खरं ना, बाबा ? हे खरं ना?" या वाक्यातील समाधानाची धन्यता, व रुक्मीकडे बघून उच्चारलेल्या "महालक्ष्मी नवसाला पावली दादा" या वाक्यातील हेटाळणी आणि उपरोध – अशा विविध छटांचा अभिनय बालगंधर्व अशा कसबानं आणि सफाईनं करीत की त्यांच्या तोंडचं एकेक वाक्य टाळीची जागा ठरत असे.

तिसऱ्या अंकात रुक्मी आपल्या बापाला बंदीवान्याकडे पाठवू लागतो

तेव्हाच्या प्रवेशातील रुक्मिणीची असहायता, पितृप्रेम, आणि त्याग या सगळ्यांचं दर्शन घडविताना बालगंधर्वांच्या अभिनयात पूर्वी कधी न दिसलेली तेजस्विता दिसत असे. आणि चौथ्या अंकातलं रुक्मिणीचं दीर्घ स्वगत भाषण म्हणजे तर बालगंधर्वांच्या अभिनयाचा अपूर्व नमुना प्रेक्षकांना वाटत असे. प्रणय आणि शृङ्गार ही रसिकांची अंतःकरणं घायाळ करणारी नाटयाचार्य खाडिलकरांची आवडती हत्यारं होती. त्यांच्या सर्वच नाटकात कुठे ना कुठे तरी शृङ्गार उचंबळून आलेला असतो. स्वयंवर नाटकातल्या चवथ्या अंकातल्या रुक्मिणीच्या स्वगत भाषणात तर शृङ्गाराला भरती आलेली आहे. या भाषणातील " पण मी साफ सांगते हं, खडा मारायचा झाला तर माझ्या हातावर नाही तर घागरीवर मारायचा " या वाक्याच्या वेळचा बालगंधर्वांचा नखरेल पण शालीन, संयमित असूनहि उत्कट असा लाघवी मोहक गोड अभिनय बघण्यासाठीच केवळ किती तरी लोक 'स्वयंवर' चा प्रयोग पुन्हा पुन्हा पहात असत! स्वयंवर नाटकातली रुक्मिणीची भूमिका म्हणजे बालगंधर्वांच्या अभिनयकौशल्याचं एक मनोहर प्रदर्शन होतं!

परंतु हे सारं सांगितल्यावर असं म्हणायलाच हवं, की स्वयंवर नाटकाची मुख्य शक्ति होती त्यातलं संगीत!

कवि या नात्यानं खाडिलकरांची जी काय योग्यता टीकाकार ठरवीत असतील ती ठरवोत, परंतु एक गोष्ट बिनतक्रार मान्य करावीच लागेल, की त्यांच्या पदांची तोंडं अर्थाच्या दृष्टीनं मनोवेधक, डौलदार शब्दरचनेची, आणि मूळ चालीशी चपखलपणानं जुळणारी असत. "सुजन कसा मन चोरी" "जा भय न मम मना" "मम मनी कृष्ण सखा रमला" "एकला नयनाला" "करिन यदुमनी सदना" अशी किती तरी उदाहरणं स्वयंवर नाटकातून दाखविता येतील. या नाटकात बालगंधर्वांच्या अभिनयाप्रमाणेच त्यांच्या गानकौशल्यालाहि भरती आली. त्यांचं एकेक पद म्हणजे रागदारी संगीताच्या बैठकीतली एकेक चीज होती. ती पदं ऐकून प्रेक्षकांच्या श्रुती तर तृप्त झाल्याच, परंतु अप्रत्यक्षपणे त्याना शास्त्रोक्त संगीताचं शिक्षण मिळाल. महाराष्ट्रातल्या घराघरातली लहान थोर माणसं शास्त्रोक्त रागिणी ओळखायला शिकले ते बालगंधर्वांच्या रंगभूमीवरील पदाच्या सहाय्यानं,

आणि विशेषतः त्याची स्वयंवरातली पदं ऐकून ऐकून ! मराठी जनतेचे कान शास्त्रोक्त संगीतात तयार करण्याची कामगिरी विशेषेकरून ज्या एका नाटकानं केली ते नाटक म्हणजे स्वयंवर अशी कबुली नाट्याच्या आणि संगीताच्या इतिहासकाराना द्यावीच लागेल.

' कीचक वध ' या गद्य नाटकाचा प्रयोग पाहणं म्हणजे जसा एक अपूर्व अनुभव होता त्याचप्रमाणे संगीत स्वयंवराचा प्रयोग गंधर्व मंडळीच्या ऐन वैभवाच्या काळात पाहणं हादेखील एक अविस्मरणीय अनुभव होता. तो अनुभव मनःपूत घेतल्याबद्दल जसा मला अभिमान वाटतो, तसंच अवर्णनीय दिमाखातला त्या नाटकाचा प्रयोग आता पुन्हा कधी प्रेक्षकाना दिसणार नाही या विचारानं माझं मन खिन्न झाल्यावाचून रहात नाही. परंतु बदलत्या काळाच्या लहरीपुढे इलाज नाही. इलाज असला तर एकच. बालगंधर्वांच्या स्वयंवर नाटकाची आठवण सदैव जपून ठेवावी. ज्यानी स्वयंवर पाहिलं त्यानी ती सांगावी ! ज्यानी ते पाहिलं नाही त्यानी ती ऐकावी ! आणि सर्वांनी नेहमी लक्षात ठेवावं, मराठी रंगभूमीचा इतिहास आणि परंपरा फार उज्ज्वल आहे !

ही भोंगळ भाषा बंद करा !

(लोकसत्ता दिवाळी अंक : १९५५)

संगीताच्या क्षेत्रात रसाविष्काराची भाषा फार भोंगळपणानं वापरण्यात येते. अशा भोंगळ भाषेमुळे गायनाचा हेतु व गायनाचा परिणाम या दोन्ही गोष्टीबद्दल स्वत: कलावंताच्या मनात आणि त्याच्या कलेचा आस्वाद घेऊ पाहणाऱ्या श्रोत्यांच्याहि मनात खूपच वैचारिक गोंधळ निर्माण होतो, आणि या गोंधळामुळे एक प्रकारच्या ढोंगाचं वातावरण तयार होऊन संगीतकलेचं अतिशय नुकसान होतं. भारतीय संगीताची सुधारणा व्हावी व त्याची लोकप्रियता वाढावी यासाठी अगदी प्रथम कोणता उपाय करावयास हवा असेल तर तो या ढोंगाचं निर्मूलन करणं हाच होय !

साधारणपणे आजकालची कोणतीहि गायनाची मैफल पाहिली, की खरा कलाविष्कार व खरा कलास्वाद या दोन्ही गोष्टी डावलल्या जात असून अज्ञान आणि ढोंग यांचा नंगा नाच तेवढा अनिर्बंधपणानं चालल्याचं दिसून येतं. श्रोत्यापैकी शेकडा दोन टक्के श्रोत्याना गाण्यातला खरा ससज असतो. बाकीचे सारे श्रोते जमलेले आणि रंगलेले असतात दोन कारणानी – ज्याचं अगर जिचं गायन होणार असेल त्याच्या अगर तिच्या श्रेष्ठतेची जाहिरातबाजी फार मोठ्या प्रमाणावर झालेली त्यानी वाचलेली अगर ऐकलेली असते; आणि आपल्याला उच्च शास्त्रीय संगीताची आवड आहे असं लोकाकडून म्हणवून घेण्याची त्याना हौस असते. तबल्यावर कोणता ठेका चाललेला आहे याची फार म्हणजे फारच थोड्या श्रोत्याना दाद असते. गायक कोणती रागिणी गात आहे, व तिचं शास्त्रशुद्ध स्वरूप कोणतं याबद्दलचं ज्ञानहि थोड्याच श्रोत्याना असतं. परंतु आपल्याला गायनात नुसती गोडीच नाही तर त्याची

समजहि आहे असा आविर्भाव आणून ते माना डोलवीत असतात व वहावा देत असतात. हे झालं श्रोत्यांचं ढोंग ! असे अज्ञ, ढोंगी आणि खुशामते श्रोते समोर पाहिल्यावर गायन करणाऱ्या व्यक्तीलाहि शास्त्रशुद्ध आणि खऱ्या माधुर्यानं नटलेलं गायन करण्याच्या जबाबदारीचं ओझं पुष्कळच कमी झाल्यासारखं वाटतं. दुनिया झुकती है झुकानेवाला चाहीये या सूत्रानुसार मैफल चालू रहाते. श्रोते ज्याप्रमाणे रसिकपणाचं ढोंग करतात त्याप्रमाणे स्वतः गाणारा भलतंच उंच आणि भलतंच बिकट गायिल्याचं ढोंग करू लागतो. कलावंताच्या ढोंगानं श्रोत्याचं ढोंग, व त्यांच्या ढोंगानं कलावंताचं ढोंग व्यवस्थित पोसलं जातं. अशा परस्पर पोषक दुहेरी ढोंगाचं थैमान ज्या ठिकाणी चालतं त्याला आम्ही नाव देतो ' रंगलेली मैफल !'

कोणत्याहि कलेचा खरा आस्वाद घेण्याची एक स्वतंत्र कलाच असते. ज्या कलेचा आस्वाद घ्यायचा तिच्याइतकी काही ही आस्वाद घेण्याची कला अवघड नसते. परंतु तरीसुद्धा वाटेल त्या अलबत्या गलबत्याला घेता येईल असा तो आस्वाद खचितच नसतो. बुद्धिबळाचा सामना पाहून दोन्ही खेळाडूंनी टाकलेल्या डाव–उलट–डावांची खरी मौज कुणाला घेता येईल? तर ज्याला तो खेळ थोडा तरी खेळता येतो त्याला ! क्रिकेटचा किंवा टेनिसचा सामना पाहताना खेळाडूंच्या खऱ्या नैपुण्याची प्रचीति येऊन टाळ्या कोण देतील, तर ते खेळ खेळण्याचा सराव ज्याना थोडा फार आहे तेच ! व्याख्यान ऐकताना त्यातली खरी सौंदर्यस्थळं कोणती ते कुणाला कळेल, तर व्याख्यानकला हस्तगत करण्याचा ज्यानी कमी अधिक प्रयत्न केला आहे त्यानाच! रंगभूमीवरचा अभिनय बघताना खरा उच्च दर्जाचा अभिनय कोणता आणि नुसती आदळआपट व आरडाओरड कोणती हे कुणाला ओळखता येईल, तर ज्यानं अभिनय शिकण्याची खटपट व मेहेनत थोडी फार केली आहे त्यालाच ! सारांश, कोणत्याहि क्रीडेचा अगर कलेचा आस्वाद घेऊं पाहणाऱ्या श्रोत्याच्या किंवा प्रेक्षकाच्या ठिकाणी त्या बाबतीतला कमी अधिक अधिकार असावयास हवा.

तंत्राची सवंग चेष्टा करणारे मूर्ख लोक जांभ टाळयाला लावून काय वाटेल ते बडबडोत, एक गोष्ट निर्विवाद आहे ती ही, की कोणत्याही कलेतलं खरं सौंदर्य ज्या जागी प्रगट होतं त्या त्या ठिकाणी सौंदर्याच्या

प्रकटीकरणाचा कोणता तरी नियम जाणतेपणानं किंवा अजाणता पाळलेला असतो– म्हणजेच तंत्र पाळलेलं असतं ! आणि त्या सौंदर्याचा खराखुरा आस्वाद केव्हा घेता येतो, तर कोणत्या तंत्राला अनुसरून ते सौंदर्य सिद्ध झालं ते समजेल तेव्हाच ! 'गुगली' चेंडू कशाला म्हणतात, त्या चेंडूनं बॅटस्मन का फसतो, तो चेंडू टाकताना कोणतं कसब लढवावं लागतं– इत्यादि तांत्रिक गोष्टी ज्याला समजत असतील त्यालाच खेळणाराची दांडी 'गुगली'नं उडाली की त्या एकंदर प्रकारातलं खरं सौंदर्य कळेल. टेनिसच्या खेळात 'स्मॅश' कशाला म्हणतात, निष्णात खेळाडू त्याची पूर्वतयारी कशी करतो आणि अखेरचा तडाखा देऊन प्रतिपक्षावर मात कशी करतो, याबद्दलचं तांत्रिक ज्ञान ज्याला असेल त्यालाच त्यातलं खरं सौंदर्य कळेल. कलेत प्रतिभेचा आणि उत्स्फूर्ततेचा भाग असतो हे नाकारण्याचा माझा मुळीच हेतु नाही. परंतु तो मान्य करूनहि असं म्हणावंच लागेल, की सामान्यतः कोणत्याहि कलाकृतीतला फार मोठा भाग असतो तो तंत्रानुसार प्रकट होणाऱ्या सौंदर्याचा. अर्थात् या सौंदर्याची अनुभूति आणि आल्हाद घ्यावयासाठी सिद्ध झालेला जो श्रोता अगर प्रेक्षक त्याला त्या त्या कलेतलं तंत्र थोडं तरी ठाऊक असायला हवं. आणि वाद्यसंगीत व गायन यांच्या आस्वादाच्या बाबतीत तर पूर्वसंस्कार आणि तांत्रिक ज्ञान यांची गरज फार मोठ्या प्रमाणात मानावी लागते !

पाश्चात्य संगीताची गोडी आपल्याला घेता येत नाही, व उलट आपल्या संगीतातलं सौंदर्य न कळल्यानं पाश्चात्य लोक भांबावून जातात, याचं मुख्य कारण त्यांचे व आपले संगीतविषयक पूर्वसंस्कार अत्यंत भिन्न असतात व त्या त्या संगीत पद्धतीतलं तंत्र अगदी निराळं असतं हेच होय. तसं पाहिलं तर कर्नाटकी संगीत भारतीयच आहे, पण तरीसुद्धा आपल्याला त्यात गोडी वाटत नाही. याचंहि कारण पूर्वसंस्काराची आणि तंत्राची भिन्नता हेच म्हणावं लागेल. आपले कान वेगळ्या तऱ्हेनं संस्कारित झालेले आहेत, व कर्नाटकी संगीताचं तंत्र वेगळं आहे. आपले कान काही एक विशिष्ट तऱ्हेनं तयार झालेले असतात म्हणूनच पाश्चात्य नव्हे तर कर्नाटकी संगीत-देखील ऐकल्यावर सौंदर्याचा प्रत्यय येऊन आपली बद्धी आणि भावना 'वाहवा'चा जबाब देऊ शकत नाही. कानांची तयारी झालेली असणं या

गोष्टीला संगीताच्या आस्वादात फार महत्वाचं स्थान आहे हे नाकारता येण्यासारखं नाहीं.

गायकाचा आवाज निर्मळ, निर्दोष, सुरेल लागलेला आहे की नाही, त्याच्या पाठीमागे छेडण्यात येणारे तंबोरे उत्तम प्रकारे मिळविण्यात आलेले आहेत की नाहीत, तबला सुरात आहे की नाही, जी रागिणी गायक गात आहे तिच्या विशिष्ट नियमांचं परिपालन तो करीत आहे की नाही – निदान एवढ्या गोष्टी स्थूल मानानं तरी कळण्याइतपत पूर्वसंस्कार व तंत्रज्ञान यांचं भांडवल श्रोत्याजवळ असायला हवं. शास्त्रीय संगीताची अस्सल कसोटी कोणती, आणि आगंतुक कसोट्या कोणत्या याची स्थूल कल्पना तरी श्रोत्याला असावयास हवी. हे अत्यावश्यक भांडवल आजकालच्या मैफलींना जमणाऱ्या गर्दीतल्या किती लोकाजवळ असतं, हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे.

गायन ही एक ललितकला आहे, आणि बुद्धीच्या द्वारे नव्हे तर भावनेच्या द्वारे ती कला आनंद देते– या विधानाचा उच्चार इतका सतत चाललेला आहे की त्या विधानाच्या पायावरच संगीतविषयक बहुतेक चर्चेचा डोलारा बिनधोकपणे उभा करण्यात येतो. गायनात स्वराचं महत्व किती आणि शब्दांचं किती, केवळ स्वरांच्या ठिकाणी रसोत्पत्ती करण्याचं सामर्थ्य आहे की नाही, विशिष्ट रसांना अनुकूल असे विशिष्ट राग मानावेत किंवा नाही, इत्यादि वादग्रस्त प्रश्नांची सारी चर्चा होते ती एक विधान गृहीत धरून. ते विधान असं की गायन म्हणजे श्रोत्यांच्या भावनाना आवाहन करणारी एक ललितकला आहे. हे विधान डोळे मिटून मान्य केल्यामुळेच शब्दांच्या साहाय्यावाचून केवळ स्वरांच्या योगाने रसनिर्मिति करता येते, कोणताहि राग म्हटला की तेथे एक विशिष्ट रस निर्माण होतोच, अशासारखा कल्पनांचा दुराग्रह धरणाऱ्या माणसाना वाद सहज खेळता येतो. परंतु या बाबतीत जे विधान गृहीत धरलं जातं तेच कितपत शास्त्रशुद्ध आहे ते तपासण्याची वेळ आता आली आहे.

हा विचार मनात येतो तो आजकालच्या मैफलीचं स्वरूप बघूनच ! या मैफलीत 'गायन' या नावाखाली जे प्रकार चाललेले दिसतात त्यांचा विचार करूनच ! हे प्रकार पाहताना मनात प्रश्न उभा राहतो तो असा की

या एकंदर प्रपंचात रस आहे तरी कोठे ? श्रोत्यांच्या भावना उद्दीपित केल्या जात आहेत काय ? गायक जे काही करीत आहे याच्याशी त्याच्या स्वतःच्या किंवा श्रोत्याच्या आर्द्र भावनाचा काही संबंध आहे काय ? की नुसत्या रुक्ष बुद्धीचाच सारा खटाटोप चाललेला आहे ?

एक उदाहरण घेऊन बोलू. समजा, "झन् झन् झन् झन् पायल मोरी बाजे" ही नटबिहाग रागातील चीज चाललेली आहे, 'पायल' या शब्दातल्या 'पा' या अक्षरावर त्या चीजेतील सम आहे. त्यामुळे 'पायल मोरी बाजे' या सर्व शब्दाचा उच्चार सहसा न करताच 'पा' एवढं एकच अक्षर गायक उच्चारीत असतो; आणि श्रोत्यांच्या कानावर सारखं काय पडत असतं तर 'झन् झन् झन् झन् पा !' आणि त्याच्या मागोमाग 'हा हा हि हि हा हा हि हि' अशा हीव भरल्यासारख्या ताना ! सुरेलपणा, लयकारी आणि तालबद्धता ही तिन्ही अवधानं संभाळून अर्ध आवर्त, एक आवर्त किंवा कधी कधी दोन आवर्तं ओलांडून समेवर येणं ही गोष्ट बिकट नाही असं माझं मुळीच म्हणणं नाही. शास्त्रीय संगीताला धरून हा प्रकार नाही असंही माझं म्हणणं नाही. मला प्रश्न उपस्थित करावयाचा आहे तो हा, की 'झन् झन् झन् - पा-हा हा हा- हि हि हि-हु हु हु' यात भावनाना अवाहन कुठे आहे ? गायकाच्या अंतःकरणात उसळलेल्या भावनांचा विलास कुठे आहे ? किंवा श्रोत्याच्या अंतःकरणातल्या भावनाना भरती आणण्याचं सामर्थ्य कुठे आहे ? ही सारी तालाची, लयीची आणि सुराची खटपट आहे ! या खटपटीत खर्ची पडते ती गायकाची भावना नव्हे तर बुद्धी ! आणि अज्ञ ढोंगी आणि बहुसंख्य श्रोत्यांची गोष्ट सोडून फक्त जाणत्या श्रोत्यांपुरतं बोलायचं झालं तरी त्यांनादेखील या 'झन् झन् पा-' पासून आनंद होतो तो त्यांच्या भावना उचंबळल्यामुळे नव्हे तर बुद्धी चकित व संतुष्ट झाल्यामुळे ! आपल्या शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीत या 'झन् झन् पा' सारख्या प्रकारांचं किती वैपुल्य असतं त्याचा अनुभव घेतल्यावर खचितच असं विचारावसं वाटतं की, "श्रोत्यांच्या भावनांना आवाहन करणारी एक ललितकला" या वर्णनावर आपल्या संगीताचा खरोखर कितीसा हक्क आहे ?

या प्रश्नाची नीट छाननी केली असता अशी कबुली द्यावीच लागेल

की आपलं संगीत केवळ एक ‘ ललित कला ’ नाही, तर एक अपूर्व बुद्धि-विलासाला अवकाश देणारी ‘विद्या’ आहे ; आणि आपल्या मैफलीत बहुतांशी दर्शन घडतं ते ‘ विद्ये ’चं ! ‘ कले ’चं नव्हे ! श्रोत्यांना अनुभव येतो तो बद्धिगम्य ‘ चमत्कारा ’ चा ! ‘ रसा ’ चा नव्हे ! मैफलीच्या बहुतेक प्रपंचामागची गायकाची खटपट असते ती चमत्कृति– निर्मितीची ! रसनिर्मितीची नव्हे ! चिजेच्या शब्दातील अर्थाकडे व भावनेकडे – इतकंच नव्हे तर चिजेच्या शब्दांकडेहि सर्वस्वी दुर्लक्ष करून केवळ स्वर, ताल व लय यांच्यावर भर देऊन गायिलेल्या गायनात, त्यात सुरेलपणा व लयकारी हे दोन्ही गुण विपुल प्रमाणात आहेत हे गृहित धरलं तरीदेखील, रसाची निर्मिति होणं सर्वस्वी अशक्य आहे. असल्या गायनात रसाची भाषा वापरणं सर्वस्वी चुकीचं आहे. रसनिर्मितीची भाषा आपल्या सर्वच गायनाला अनुलक्षून आपण वापरतो, परंतु ‘रस’ म्हणजे खरोखर काय, तो निर्माण व्हावयासाठी नक्की कोणती गोष्ट घडली पाहिजे, इत्यादि प्रश्नांचा नीट विचार केला तर ही भाषा किती भोंगळ, चुकीची, उपद्रवी आणि घातुक आहे, ते आपल्या ध्यानात आल्यावाचून राहणार नाही.

‘ रस ’ म्हणजे काय ? या प्रश्नाचं एका वाक्यात उत्तर द्यायचं झालं तर असं म्हणता येईल, की ‘ रस ’ हा अनुभवाचा एक प्रकार आहे. या जीवितात सुखाचे व दुःखाचे प्रसंग आपल्या वाट्याला येतात. त्यांचा हर्ष व खेद आपल्याला होतो. कोणावर तरी आपण रागावतो, आपण प्रेम करतो, शौर्य करतो, हसतो. अशा प्रकारे शृंगार, कारुण्य, वीर्य, हास्य, अशा ज्या विविध भावना आपल्या मनात येतात त्याना ‘ प्रत्यक्ष ’ अनुभव म्हणता येईल. याच भावना– परंतु प्रत्यक्ष रीतीनं नव्हे तर कादंबरीतल्या किंवा नाटकातल्या पात्राशी तद्रूप होऊन– जेव्हा आपण अनुभवितो तेव्हा त्याना ‘ रस ’ म्हणतात. म्हणजे असं म्हणता येईल की ‘ साक्षात् ’ अनुभव निराळे, ‘ रस ’ निराळे. ‘ रस ’ म्हणजे ‘ परोक्ष ’ अनुभव होत. एखाद्या स्त्रीचा मुलगा मेला तर तिला शोक होईल. परंतु त्याला ‘ शोकरस ’ म्हणता येणार नाही. परंतु पुत्रवियोगाच्या दुःखानं आकांत करणाऱ्या स्त्रीचं वर्णन कवितेत, कादंबरीत, किंवा नाटकात वाचताना अगर पाहताना तिला ज्याची प्रचीति येईल त्याला मात्र ‘ शोकरस ’ म्हणता येईल. कारण

तो शोक तिचा स्वतःचा नव्हे, तर साहित्यात वर्णिलेला व साहित्याच्या आस्वादासाठी तिनं स्वीकृत केलेला दुसऱ्या व्यक्तीचा आहे. 'साक्षात्' अनुभव निराळे, 'परोक्ष' अनुभव निराळे. या दुसऱ्या प्रकारच्या अनुभवाना 'रस' ही संज्ञा दिलेली आहे.

रस म्हणजे नक्की काय याची स्पष्ट कल्पना येण्यासाठी साक्षात् आणि परोक्ष अनुभव यातील भेद कळायलाच हवा. परंतु तो कळल्यावर मात्र रस म्हणजे शोक, कारुण्य, भक्ती, शृंगार, यासारखी कोणती तरी एक स्थिर 'भावाना' होय, येवढीच गोष्ट महत्त्वाची म्हणून लक्षात ठेवली तरी चालेल. कलाकृतीत रस केव्हा प्रगट होतो ? तर कोणती तरी एक स्थिर किंवा दाट, गडद अशी भावना जाणवली म्हणजे. अशी स्थिर आणि तीव्र भावना उत्पन्न होण्याच्या बाबतीत मानसशास्त्राचे काही नियम आहेत. रसाचं स्वरूप समजून घेताना या शास्त्रशुद्ध नियमांकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. साहित्याची किंवा संगीताची चर्चा करणाराला या नियमांचं स्थूल ज्ञान तरी असायला हवं.

आपल्याला शोक केव्हा होतो ? तर ज्याची इच्छा केली ते मिळालं नाही म्हणजे, किंवा जे सर्वस्वी अप्रिय ते वाट्याला आलं म्हणजे. ज्यावर प्राणापलिकडे प्रीति केली, जो अतिशय हवा होता, त्या पतीचा वियोग झाला की स्त्री शोक करते. किंवा ज्या परपुरुषाचा स्पर्शहि नको त्यानं एकांताची इच्छा दर्शविली की स्त्री शोकाकुल होते. जे हवं ते हातचं गेलं, किंवा जे नको ते वाट्याला आलं तरच शोकाची भावना निर्माण होते. याचा अर्थ असा, की भावनेच्या बुडाशी 'हवं–नको' ची भूमिका असते. मनुष्य-मात्राला इच्छा आहेत. म्हणून त्या इच्छांच्या साफल्यातून किंवा वैफल्यातून भावना निर्माण होतात. तोंडातलं हाडूक काढून घेऊ पाहणाऱ्या दुसऱ्या कुत्र्यावर कुत्रा रागानं गुरगुरतो, याचं कारण त्याला ते हाडूक 'हवं' असतं. मादीशी लगट करणाऱ्या दुसऱ्या कुत्र्यावर कुत्रा रागानं तुटून पडतो याचं कारण ती मादी त्याला स्वतःला 'हवी' असते. पशुकोटीतल्या प्राण्यानादेखील माणसासारख्याच 'भावना' असतात, असं प्रतिपादिणं कदाचित् चुकीचं ठरेल. 'विकार' येवढाच शब्द त्यांच्या संबंधात वापरता येण्यासारखा असेल. परंतु येवढं खास की त्यांचेदेखील हर्ष, खेद, राग,

मत्सर, इत्यादि विकार 'हत्रंनको' वर– इच्छांच्या पूर्तीवर व अपूर्तीवर आधारलेले असतात. माणसांच्या बाबतीत तर हा कार्यकारणभाव विशेषेकरून मानला पाहिजे. रसाची सिद्धता भावनेच्या उत्पत्तीवर अवलंबून, आणि भावनेची निर्मिती इच्छेच्या समाधानावर किंवा असमाधानावर अवलंबून, असे या साखळीचे दुवे आहेत, हे लक्षात घेऊनच साहित्यातल्या, चित्रकलेतल्या, नृत्यकलेतल्या, संगीतातल्या रसांची चर्चा केली पाहिजे.

आपली कोणती तरी इच्छा किंवा प्रवृत्ति संतुष्ट किंवा असंतुष्ट झाल्यावाचून आपली भावना हालणार नाही व रसाची अनुभूति आपल्याला येणार नाही. आणि आपली कोणती तरी प्रवृत्ति केव्हा फुलेल अगर कोमेजेल? तर आपण जे पाहतो अथवा ऐकतो त्यात आपल्या कोणत्या तरी प्रवृत्तीला सुखविणारा किंवा दुखविणारा 'अर्थ' असेल तेव्हा. नव्हे, तेव्हाच! नुसता अर्थ असून भागणार नाही, तर त्या अर्थात प्रवृत्तीला सुखविण्याचं किंवा दुखविण्याचं सामर्थ्य असायला हवं. "दोन आणि दोन मिळून चार होतात. चाराला चारानी गुणलं म्हणजे सोळा होतात" या वाक्यात अर्थ आहे काय? खचित आहे. परंतु ही वाक्यं ऐकून आपल्या एखाद्या प्रवृत्तीवर किंवा इच्छेवर काही परिणाम होईल काय? होणार नाही हे उघड आहे. म्हणून या वाक्यात आपल्या भावना हालविण्याचं सामर्थ्य नाही. आणि म्हणून या वाक्यात रसनिर्मितीचीहि शक्ति नाही! एखादी सरळ किंवा वक्र रेषा किंवा वर्तुळ किंवा रंगाचा लहान मोठा ठिपका आपल्याला दिसला तर त्याचा आपल्या इच्छेवर किंवा प्रवृत्तीवर काही परिणाम होईल काय? होणार नाही. आणि या कारणानं भावनोद्दीपन आणि रसनिर्मिति या दोन्ही गोष्टी घडणार नाहीत. याच न्यायानं एखादा सुटा स्वर किंवा सुटी स्वरमाला कानी पडली तर तिच्यामुळे आपली कोणतीहि विशिष्ट भावना हालणार नाही, व रसनिष्पत्तीही होणार नाही. 'आल्हाद' अवश्य होईल. परंतु केवळ आल्हाद म्हणजे भावना किंवा रस नव्हे. त्या आल्हादाचा अर्थाशी किंवा अभिप्रायाशी काही संबंध नाही. तो केवळ 'संवेदने'च्या स्वरूपाचाच समजावा लागेल.

गायनाची 'विद्या' निराळी, आणि 'कला' निराळी, कलेचं स्वरूप घेऊन गायन प्रगट होईल तेव्हाच रसाची भाषा बोलता येईल, केवळ

विद्येच्या रूपानं ते प्रगट झालं तर ऐकणाराला 'आल्हाद' होईल, परंतु 'रसा'चा अनुभव येणार नाही – हे पटविण्यासाठी वरील विवेचनाची आवश्यकता होती.

आपल्या शास्त्रीय संगीतात शब्दाना बिलकुल महत्त्व नाही, केवळ स्वरालापांचं ते काम आहे, असा काही मंडळीचा हट्ट आहे. तो तपासण्यासाठी या विवेचनाचा उपयोग होणार आहे. हा हट्ट सर्वस्वी अज्ञानमूलक आणि शिवाय दिशाभूल करणारा आहे. आधी मुळी आपल्या संगीतात शब्दाना महत्त्व नाही हे विधानच साफ चुकीचं आहे. या विधानातला असमंजसपणा उघड करण्यासाठी एकच प्रश्न पुरेसा आहे. तो प्रश्न असा, की आपल्या संगीतात जर शब्दांचं महत्त्व नाहीच तर निरनिराळ्या रागातल्या चिजा बांधल्या गेल्या त्या कशासाठी? सुंदर सुंदर काव्य रचलं गेलं ते कशासाठी? 'भूप' रागात अमके पाच स्वर वापरावेत, त्यापैकी अमके वादी संवादी समजावेत, अमक्या स्वरांची पुनरुक्ती व्हावी, अमक्या स्वरावर न्यास करावा–एवढंच सांगून "हां, करा गायन आता भूप रागाचं" असं आमच्या संगीतकारानी का सांगितलं नाही? अर्थपूर्ण व भावपूर्ण चिजा भूप रागातच नव्हे तर सर्व रागिणीत बांधण्याची खटपट त्यानी कशासाठी केली? या प्रश्नाचं उत्तर उघड आहे ते हे, की शब्दांच्या साहाय्यानं गावं, गाताना कवितेचा अर्थ ध्यानात ठेवावा, कवितेतील भाव लयबद्ध स्वरानी रंगवून खुलवून प्रकट करावा, असं केलं तरच गायन म्हणजे कोरडी 'विद्या' न ठरता आर्द्र भावनाना आवाहन करणारी आणि रसास्वाद देणारी 'कला' ठरेल असा आपल्या संगीतकारांचा स्पष्ट अभिप्राय होता.

ही गोष्ट निर्विवाद असतानाहि आपल्या गायनातील शब्दांचं महत्त्व पुसून टाकण्यासाठी वितंडवादाचा खराटा वरचेवर वापरणाऱ्या गोविंदराव टेंब्यांची आणि त्यांच्या भगतांची तारीफ करावी तेवढी थोडी होईल. सुमारे सोळा वर्षांपूर्वी 'संगीतातील नवमतवाद' या विषयावर पुण्याच्या वसंत व्याख्यानमालेत केलेल्या भाषणात शब्दार्थांचं महत्त्व गायकानं मानलं नाही तर त्याच्या गायनात रसनिर्मिती होणार नाही व त्याच्या गायनाला 'कला' म्हणता येणार नाही, असाच विचार मी कटाक्षानं पुढे मांडला होता, आणि आमचे गायक रसनिष्पत्तिकारक अर्थभावानुकूल गाण्याकडे अक्षम्य दुर्लक्ष

करून आमच्या संगीतावर जो अन्याय करीत आहेत तो थांबला पाहिजे, असं मी प्रतिपादिलं होतं. 'टेंबे आणि कंपनी'ला माझ्या या टीकेचा मोठा ठसका लागला होता, आणि त्यानी वादाची धुळवड उठविली होती. त्या वेळेस मोठमोठ्या श्रेष्ठ गायकानी माझ्याच भूमिकेचं समर्थन केलं होतं. ज्याना टेंबे भारतीय संगीताचं एव्हरेस्ट शिखर मानतात त्या अल्लादियाखाँनी अशी स्पष्ट साक्ष दिली होती की "अर्थ, भाव, रस या सर्वांकडे लक्ष ठेवून मी गातो. चिजेच्या शब्दातील अर्थ आणि भाव व्यवस्थित प्रकट झाले तरच रस निर्माण होईल आणि तरच संगीताला 'कला' म्हणता येईल!" परंतु या वादातल्या खऱ्या मुद्याची वेळ आली की व्हररेस्ट शिखरावरची थंड हवा टेंब्याना सोसवत नाही असं दिसतं!

संगीतात शब्दाना महत्व नाही हे सिद्ध करताना टेंबे आणि त्यांचे भगत अगदी हुकुमाचा एक्का म्हणून ज्या प्रश्नाचं पान पुढे टाकतात तो प्रश्नहि आपण तपासू. त्यांचा तो प्रश्न असा की वाद्यवादनाला संगीत म्हणायचं की नाही? याचं उत्तर अर्थात् असं की म्हणायचं, अवश्य म्हणायचं. मग टेंबे आणि कंपनी विचारते की या संगीतात शब्दोच्चार कुठे आहेत? आणि शब्दोच्चार नाहीत तर अर्थ आणि भाव यांचा संबंध कुठे आहे? आणि असं असूनहि वाद्यवादनात देखील भावना हालविण्याचं व रसनिष्पत्ति करण्याचं सामर्थ्य आहेच की नाही? यावर उत्तर असं द्यायला हवं, की टेंबेसाहेब जरा सबुरीनं घ्या! प्रश्नात प्रश्न गुंतवून अशी धमाल उडवू नका. एकेका मुद्याचा निकाल लावू आपण!

सतार, सरोद, व्हायोलिन, पेटी, बासरी अशा वाद्यांच्या वादनाच्या वेळेस चिजेतल्या शब्दांशी, त्यातील अर्थाशी व भावनेशी संबंध उरत नाही हे उघडच आहे. परंतु यावरून शब्दार्थ आणि शब्दभाव यांच्या सहाय्यावाचून जे काही निर्माण होतं त्यालाहि 'रस' म्हणता येईल, ही गोष्ट कशी सिद्ध होते? म्हणजे टेंब्यांचं 'प्रमाण' बरोबर आहे, परंतु 'सिद्धांत' चुकीचा आणि लबाडीचा आहे. टेंबे विचारतील की स्वरवादनापासून जे निष्पन्न होतं त्याला 'रस' म्हणायचं नाही तर काय म्हणायचं? याचं उत्तर खरं पाहता टेंब्यांसारख्या जाडया चिकित्सक विद्वानाला माहीत असायला हवं. आणि अशी शंका येते की आपल्या प्रतिपादनाच्या मतलबासाठी ते माहीत

असूनहि स्वत:पासून व इतरापासून लपवून ठेवण्याची हातचलाखी ते करीत आहेत. वाद्यवादन ऐकलं की ज्याचा प्रत्यय येतो तो भावनाजन्य 'रस' नव्हे, तर स्वरांचा शुद्ध आल्हाद किंवा आनंद ! "प्रियकरा, माझ्या घरी या. किती दीर्घकाल मी तुमची वाट पहात आहे. आता हा विरह मला अगदी सहन होत नाही"—अशा 'अर्था'ची चीज गायनात आळविली गेलेली ऐकली की विरहशृंगाराची 'भावना' आपल्या मनात उचंबळून येते व 'रसा'चा प्रत्यय येतो. उलट चिजेतले शब्द न उच्चारता फक्त तिच्या स्वरांचं वादन कानावर पडलं की चिजेतील भावना व तिच्यातून निष्पन्न होणारा रस आपल्या प्रत्ययाला येत नाही. जे काही प्रत्ययाला येतं त्याचं नांव आल्हाद किंवा आनंद ! रसाच्या उत्पत्तीची एकंदर प्रक्रिया विषद करण्यासाठी काही वेळापूर्वी केलेलं विवेचन या संबंधात विसरता कामा नये. ज्यात शब्द उच्चारलेच जात नाहीत अशा केवळ आलापांच्या, स्वरांच्या, किंवा स्वरमालांच्या श्रवणानं कसलाहि 'अर्थबोध'च होण्यासारखा नसतो. (वादकाचाहि अर्थ प्रकट करण्याचा हेतु व प्रयत्न नसतो !) यामुळे आपल्या इच्छांचं अगर प्रवृत्तींचं समाधान अगर असमाधान, त्यातून उद्‌भवणारी भावना, मग त्या भावनेपासून निष्पन्न होणारा रस, या पुढच्या पायऱ्याच संभवत नाहीत.

वाद्यवादन ऐकताना आपल्या भावना हालल्यासारखं आपल्याला वाटतं. परंतु तो केवळ एक भास आहे. भास म्हणण्याचं कारण असं, की भावनेचा प्रत्यय आपल्याला येतो तो स्वरवादन ऐकून येत नाही, तर ते स्वरवादन ऐकता ऐकता पूर्वी अनेक वेळा ऐकलेल्या चिजेचे शब्द आपल्याला आठवतात, वादनकार जरी त्या शब्दांचा उच्चार करीत नसला तरी आपली स्मृति ती उणीव भरून काढते, आपल्या कल्पनेनं मूळ चिजेतील अर्थ आणि भावदेखील आपण उभे करतो, आणि इतकी तयारी झाल्यावर रस आपल्या प्रत्ययाला आला असा आपला समज होतो. जी चीज वाद्यावर वाजविली जात असेल त्या चिजेचं गायन आपण अनेक वेळा ऐकलेलं असतं, ते शब्द आणि ते स्वर यांची 'संगति' आपल्या मनात पक्की झालेली असते, व यामुळे वाद्यवादनाच्या वेळेस आपल्या कानावर पडत असतात फक्त स्वरच, परंतु त्या स्वरांनी पूर्वस्मृती जागृत होतात. 'संगती'च्या न्याया-

नुसार ज्या शब्दांशी त्या स्वरांचं साहचर्य जडलेलं आहे ते शब्द, त्यातील अर्थ, त्यातील भाव यांचाहि अनुभव आपण घेऊ लागतो. इतकं घडल्यावर रसाची अनुभूति अटळ असते. आणि आपल्याला असा भास होतो की वाद्यसंगीत ऐकताना देखील रसाची प्रचीति येते की! परंतु खरी गोष्ट अशी असते की रसाची निर्मिति होते ती वाद्यातून निघणाऱ्या अर्थभावशून्य स्वरांमुळे नव्हे, तर मानसशास्त्रात साहचर्याचा किंवा संगतीचा जो प्रबल नियम आहे त्यामुळे, आणि आपल्या कल्पनेच्या खेळामुळे! 'कल्पना संगीत' लिहिणाऱ्या टॅब्याना हा उमज पडू नये हे दुर्दैव होय!

वाद्यसंगीताची गोष्ट तर राहोच, परंतु कंठगायनातहि शब्दांचा उच्चार न करता केवळ स्वर आणि आलाप याचाच विलास चालू असेल तर भावना आणि रस यांची निर्मिति होणं अशक्य आहे. केवळ स्वरालापयुक्त गायन हे वाद्यवादनाहून फारसं भिन्न नाही. सतार किंवा सरोद यासारखं वाद्य वाजविण्याऐवजी माणसाजवळ कंठ नांवाचं जे वाद्य निसर्गाच्या कृपेनं आहे ते गायक वाजवीत असतो येवढाच फरक. कंठ म्हणजे बासरीसारखंच एक वायुवाद्य आहे! बासरी, सनई, क्लॅरिओनेट, अशा वाद्यांच्या वादनाची जी जात तीच केवळ स्वरालापी कंठगत गायनाची जात! आणि त्याची जी मर्यादा तीच या तऱ्हेच्या गायनाचीहि मर्यादा! ती मर्यादा अशी की वाद्य-संगीतामुळे अगर केवळ स्वरालापी गायनामुळे भावनोद्दीपन व रसनिर्मिती होणं अशक्य असून जे काही निष्पन्न होतं ते फक्त स्वरसिद्ध आल्हाद, किंवा आनंद! केवळ स्वरात सौंदर्य आहे काय? जरूर आहे. परंतु सौंदर्य आणि रस यांची कशी गफलत करता येईल?

कुणी विचारतात, काय हो, 'जोगी' रागाचे नुसते स्वर ऐकले तरी एक विशिष्ट भावना अनुभवाला येते, हे कसं तुम्ही नाकारता? याचं उत्तर थोड्याच वेळापूर्वी जे विवेचन केलं त्यात आलेलं आहे. 'जोगी'चे नुसते आलाप ऐकले तरी भावनेचा आणि रसाचा प्रत्यय आल्यासारखं वाटतं ते साहचर्याचा नियम आणि कल्पनेचा विलास यामुळे. मूलतः त्या स्वरात भावना किंवा रस नाही. फक्त सौंदर्य आहे. ज्यानी जन्मात कधी अर्थभावपूर्णरीत्या गायिलेली 'जोगी'ची चीज ऐकलेली नाही त्याना त्या रागिणीचे नुसते स्वर ऐकविले तर तो अशीच साक्ष देईल की मला स्वरसौंदर्य

दिसलं आणि आल्हाद झाला. अर्थभावशून्य स्वरातहि 'सौंदर्य' असतंच. परंतु या सौंदर्याच्या प्रत्ययाचं स्वरूप केवळ 'संवेदने'चं असतं. ऊष्ण अगर थंड वस्तूचा स्पर्श, गोड किंवा कडू पदार्थाची चव, विविध रंगांचं दर्शन– या जशा संवेदना आहेत तशीच स्वरसौंदर्यामुळे होणारी 'संवेदना' आहे. ही संवेदना झाली की आल्हाद किंवा आनंद होतोच. मात्र हे जितकं खरं तितकंच हेहि खरं, की वाद्यसंगीत आणि केवळ स्वरालापी गायन यांच्यापुरतं बोलायचं झालं तर असंच म्हणावं लागेल, की कोणतीहि रागिणी तुम्ही वाजविलीत अगर गायिलीत तरी तिच्यातून निष्पन्न होणार फक्त स्वरसौंदर्याचा आनंद ! अमक्या रागात अमका रस निर्माण करण्याचं सामर्थ्य आहे, असल्या भाषेला या ठिकाणी स्थान नाही. रसनिष्पत्ति होते ती रागिणीच्या स्वरामुळे नव्हे तर चिजेच्या शब्दातील अर्थामुळे ! त्यातील अर्थ आणि भाव प्रकट करण्याची गायकानं दृष्टी ठेवली तरच !

संगीतकलेचं आवाहन श्रोत्याच्या भावनांना असतं, रसनिर्मिति हा त्या कलेचा हेतु आहे, या सामान्य विधानातून कोणते घोटाळे निर्माण होतात, आणि म्हणून या सामान्य विधानाला कोणती मुरड घातली तर संगीताच्या क्षेत्रात माजलेली भोंगळ भाषा आणि अपसिद्धांत बंद होतील ते आता वाचकांच्या लक्षात आलं असेल. संगीत ही एक कला आहे, आणि कलेचा संबंध भावनेशी व रसाशी आहे, एवढ्या सामान्य आणि मोघम सिद्धांताचा फायदा उठवून टेंबे यांच्यासारखे लोक प्रतिपादतात की गायनात शब्दांचं महत्त्व नाही, आणि शब्दांच्या सहाय्यावाचून केलेल्या स्वरगायनातहि भावनाविलास आणि रसविलास होत असतो. हा आग्रह किती अशास्त्रीय व तर्कदुष्ट आहे याची कल्पना वाचकाना आता आली असेल. आधी मुळी 'गायन' या शब्दाचा खरा अर्थ चिजेतील शब्दांचं साहाय्य घेऊन अर्थभावासहित केलेला स्वरविस्तार असाच घ्यायला हवा. केवळ स्वरालापी किंवा स्वरविस्तारी गायन म्हणजे गायन नव्हे, तर 'कंठवादन' होय. या वादनामुळे सौंदर्याची 'संवेदना' होईल, आणि त्या संवेदनेचा जो एक विशिष्ट आल्हाद आहे तोहि होईल. परंतु भावनोद्दीपन आणि रसनिर्मिति या गोष्टी केवळ अशक्य आहेत.

आपल्याला असं म्हणता येईल की रसनिर्मिति होते ती चिजेच्या अर्थ-

भावपूर्ण काव्यामुळे ; आणि स्वर म्हणजे त्या काव्याची 'धुळाक्षरं' आहेत. कै. शि. म. परांजप्यांसारख्या किंवा सावरकरांसारख्या वक्त्यांचं भाषण एन रंगात आलं की श्रोत्यांच्या भावना उचंबळतात आणि त्याना रसास्वाद लुटता येतो. त्या अवेशयुक्त भाषणातील वाक्यांची जडण घडण झालेली असते क ख ग घ अशा धुळाक्षरानी आणि बाराखडयानीच. परंतु कुणी जर असं म्हणेल की एखाद्या वक्त्यानं नुसती धुळाक्षरं आणि बाराखडया उच्चारल्या तरी ऐकणाराच्या भावना हालतील तर ते हास्यास्पद ठरणार नाही काय ? केवळ स्वरगायनात भावनांचं उद्दीपन व रसांची निर्मिति होते हा आग्रह काही कमी हास्यास्पद नाही !

म्हणून संगीताची 'कला' निराळी आणि 'विद्या' निराळी ही समजूत आपण घ्यावयास हवी. ही समजूत डावलल्यामुळेच टेंब्यांना म्हणता येतं की गायनाला शब्दाची काही एक गरज नाही. एकीकडे म्हणायचं की भावनोद्दीपन आणि रसनिर्मिति हे गायनाचं उद्दिष्ट आहे, आणि दुसरीकडे वाद घालायचा की गायनात शब्दांना बिलकुल महत्त्व नसून फक्त स्वरांना आहे, ही विलक्षण विसंगत भूमिका टेंब्यांसारखा चिकित्सक मनुष्य कशी घेऊ शकतो हाच खरोखर एक चमत्कार आहे. बाकी 'कल्पनासंगीत' हा आपला नवा ग्रंथ लोकांपुढे ठेवून टेंब्यांनी स्वतःच्या चिकित्सकपणाच्या लौकिकाला स्वतःच्या हातानीच चांगला सुरुंग लावला आहे

कै. भातखंडे बिचारे अशा काळात होऊन गेले की 'पब्लिक शिट्टी'चं तंत्र या काळात परिणत झालेलं नव्हतं. हयातभर संशोधन करून, पाण्यासारखा पैसा खर्चून, ज्ञानेश्वरांनी रेडयाच्या तोंडून वेद वदविण्याचा जो चमत्कार केला त्याच्याशीच ज्याची तुलना करता येईल अशा प्रकारचा मोठमोठ्या दुराग्रही पुराणमतवादी खाँसाहेबाना रागिणीच्या स्वरूपाविषयी बोलायला लावायचा चमत्कार करून 'हिंदुस्थानी संगीत पद्धति' नावाचा एक कोशतुल्यग्रंथ भातखंडयांनी लिहिला. परंतु त्या ग्रंथाच्या प्रकाशनाचा समारंभ झाला नाही ! किंवा भातखंडयांच्या सत्काराचा समारंभ झाला नाही ! टेंबे अधिक व्यवहारचतुर ! आणि पट्टीचे निष्णात सेल्समन ! 'येथे विद्वान भाडयानं मिळतात' या पाटीचा फायदा घेऊन त्यानी 'कल्पनासंगीत' नावाच्या आपल्या ग्रंथाचा– नव्हे पुस्तकाचा

व स्वतःचा व्यवस्थित सत्कार करून घेतला ! आजपर्यंत कोणी केली नाही अशी भयंकर मोलाची कामगिरी 'कल्पनासंगीत' लिहून टेंब्यांनी केल्याची 'पब्लिक शिट्टी' व्यवस्थित चालू आहे आणि चालू राहील. हिंदुस्थानी संगीत आणि कर्नाटकी संगीत अशा आजपर्यंत माहित असलेल्या भारतीय संगीताच्या प्रकारात 'कल्पनासंगीत' म्हणून तिसऱ्या एका प्रकाराची भर 'मौनी विद्यापीठा'नं प्रकाशीत केलेल्या या ग्रंथाच्या तपस्वी लेखकानं घातली असावी असा ग्रंथराजाच्या नावावरून लोकांचा समज होण्याचा संभव आहे. परंतु तसली काही भानगड या पुस्तकात नाही. आणि या पुस्तकानं एक मोठा उपकार केला आहे तो असा, की बुद्धिप्रामाण्य-वादी चिकित्सक या नात्याची टेंबे यांची योग्यता अगदीच तोकडी आहे, व तर्कदुष्ट, हास्यास्पद, बुरसट, जुन्या कल्पनांना उराशी धरून बसणारे ते आहेत ही गोष्ट या पुस्तकानं सिद्ध केली आहे.

भावनोद्दीपन आणि रसनिर्मिती हा गायनकलेचा हेतु आहे असाहि दावा करायचा, आणि त्याच श्वासात भारतीय गायनात शब्दाना महत्त्व नाही व केवळ स्वरगायनातदेखील रसनिर्मिति होते असंही म्हणायचं – या हट्टाचा जुना चमत्कार तर आपल्या नव्या ग्रंथराजात टेंब्यांनी केला आहेच, पण शिवाय आणखीहि कित्येक चमत्कारांची भर घातली आहे. त्यातला एकच नमुन्यादाखल सांगतो. टेंब्यांचे एक अभिप्रायदाते म्हणतात, "प्रत्येक रागाला मूर्तीची कल्पना देऊन ते स्वरूप कल्पना संगीतात अत्यंत मार्मिकतेनं साकारलेलं आहे. रागमूर्तीची सदर कल्पना अगदी अभिनव आणि तितकीच उपयुक्त अशीच आहे. रागमूर्तीची वर्णनेहि त्यानी अतिशय बहारीची लिहिली आहेत. उदाहरणार्थ 'देशी' रागिणीचे हे वर्णन पहा. 'रणांगणा-वरील पतीच्या पराक्रमाची वर्णने वाचून साभिमान आनंदित व अत्यंत उत्कंठित झालेल्या कुलवधूपुढे तिचा पति अचानक येऊन उभा रहावा व त्या वेळेचे तिच्या डोळ्यातले आनंदाश्रू, मुखावरील हास्य, निस्तेज गालावरील लज्जेचा रक्तिमा, आणि अननुभूत उल्हासामुळे उडालेली धांदल अशा मनोहर भावनांचे वर्णन 'देशी' च्या स्वरयोजनेतून प्रतीत होते.' अशा प्रकारची अतिशय चटकदार व सूचक रागस्वरूप वर्णने 'कल्पना संगीता'त टेंब्यांनी ठिकठिकाणी दिली आहेत. संगीतकलेच्या

रसिकाकडून प्रस्तुत कल्पनेचे स्वागत फारच मोठ्या प्रमाणावर होईल. ‘कल्पनासंगीताचे’ हे एक महत्त्वाचे वैशिष्टय आहे.”

दाता उदार असावा असं ऐकल्यामुळे या अभिप्रायदात्यानं टेंबेसाहेबांच्या पदरात वाटेल त्या प्रशंसेचं माप टाकण्याचं औदार्य दाखविलेलं दिसतं. कारण एरवी “रागमूर्तींची कल्पना अगदी अभिनव आणि तितकीच उपयुक्त आहे”, “कल्पनासंगीत ग्रंथाचे हे एक महत्त्वाचे वैशिष्टय आहे” इत्यादि प्रशस्तिपत्रं त्यानी गोविंदरावाना बहाल केली नसती. जरा कुणी केलेल्या टीकेचा खुट्‌कन आवाज झाला की खडबडून उठून वृत्तपत्रांकडे खुलासे पाठविणारे गोविंदराव ही धादांत खोटी प्रशंसापत्रं मात्र खिशात घालून गप्प बसतात ही ‘गोविंद–नीति’ आमच्या परिचयाची आहे. परंतु जाणत्याना हे माहित आहे की रागमूर्तींची कल्पना टेंब्यांनी आपल्या डोक्यातून प्रथम काढलेली–अभिनव–मुळीच नाही. संगीतविषयक जुन्या ग्रंथात हिंडोल, मेघमल्हार अशा रागांच्या मूर्तींची वर्णनं आहेत. इतकंच नव्हे या वर्णनाबरहुकूम चित्रकारांनी काढलेली निरनिराळ्या रागिणींची जुनी चित्रंदेखील उपलब्ध आहेत! तेव्हा टेंब्यांची कल्पना ‘अभिनव’ मुळीच नाही.

आता अभिप्रायदाता म्हणतो “ती उपयुक्तही आहे!” ती उपयुक्त कशी ते एक परमेश्वर जाणे! रणांगणावरून अकस्मात् परत आलेल्या पराक्रमी पतीला पाहून आनंदाश्रु गाळणाऱ्या कुलवधूची मूर्ती डोळ्यापुढे ठेवली की ‘देशी’ रागाचे विशिष्ट स्वर बरोबर लावण्याचं आणि त्या रागाचे सर्व नियम तंतोतंत पाळण्याचं बिकट काम टेंब्यांच्या कपोलकल्पित कुलवधूच्या प्रसादामुळे सुलभ होईल अशी अभिप्रायदात्याची कल्पना असली तर ती हस्यास्पद आणि केविलवाणी म्हणावी लागेल. “संगीत-कलेच्या रसिकांकडून टेंब्यांच्या या कल्पनेचे फार मोठ्या प्रमाणावर स्वागत होईल” अशी जी अपेक्षा अभिप्रायदात्यानं व्यक्त केली आहे तिला धंदेवाईक भिक्षुकाच्या आशीर्वादाहून अधिक किंमत नाही. जे खरे जाणते रसिक असतील ते म्हणतील, आधी या रागमूर्तींच्या कल्पनेवर टेंबेमहाशयानी आपला शिक्का मारला आहे तो पुसून टाका पाहू, आणि ते पुढे सांगतील, की या कल्पनेत उपयुक्तता म्हणाल तर काही एक नाही. केवळ रागाचा

विचार करताना रसिकाच्या कल्पनेनं केलेला तो एक खेळ आहे. कल्पनेच्या या खेळाला कसलंच बंधन नाही. देशी रागाची मूर्ति घडविताना टेंब्याना आपल्या स्वभावधर्माप्रमाणे उत्कंठ विरहिणीची आठवण झाली. निराळ्या प्रकृतीचा कवी याच देशी रागाची मूर्ति कल्पिताना रम्य वनश्रीच्या एकांतात योगासन घालून ईश्वरसाक्षात्काराची वाट पाहणाऱ्या ध्यानमग्न तेजःपुंज 'भक्ता'चं वर्णन करील. प्रत्यक्ष उपयुक्ततेच्या दृष्टीनं ही कल्पना व टेंब्यांची कल्पना दोन्ही सारख्याच निरुपयोगी !

अशास्त्रीय भोंगळ भाषा पत्करली की संगीताची चर्चा उपयुक्त व मार्गदर्शक ठरण्याऐवजी उपद्रवी मात्र कशी ठरते त्याचं एक उदाहरण म्हणून रागमूर्तींच्या या कल्पनेचा विचार अवश्य करण्यासारखा आहे. कुलवधूच्या भावनांचं वर्णन करून टेंबे म्हणतात, हे वर्णन देशीच्या 'स्वरयोजने' तून प्रतीत होतं. चिजेच्या 'शब्दां'तून ते प्रतीत होतं, असं टेंबे म्हणत नाहीत. कारण तसं म्हटल्यास शब्दांच महत्त्व मानावं लागेल, आणि ते तर टेंब्यांना मानायचं नाही. ते मानल्यास भारतीय संगीतात शब्दाना महत्त्व नाही हा आपला लाडका सिद्धांतच ढासळून पडेल येवढं ओळखण्याइतका टेंब्यांचा वकिलीच्या अभ्यासाशी सबंध आलेला आहे. म्हणून "हे वर्णन 'देशी'च्या स्वरयोजनेत प्रतीत होतं" असं विधान टेंबे चापून ठोकून देत आहेत. परंतु जाणते लोक हे विधान कसं मान्य करतील ? ते साहजिकच टेंब्याना हटकून विचारतील, काय हो गोविंदरावजी, देशीच्या कोणत्या स्वरात रणांगणावर गेलेल्या पतीची भेट झाल्याचा आनंद, कोणत्या स्वरात आनंदाश्रू, कोणत्या स्वरात गालावरचा रक्तिमा प्रतीत होतो ते निश्चितपणे सांगून सिद्ध कराल काय ? जाणत्याचं हे आव्हान टेंब्यांनी स्वीकारलं तर त्यांची मोठी मनोरंजक तारांबळ उडेल. कारण 'देशी' रागिणीच्या स्वरात स्वयंभूपणानं रणांगणावर गेलेला पती, त्याची वाट पाहणारी कुलवधू, तिची उत्कंठा, आनंदाश्रू, लज्जेचा रक्तिमा या भानगडीपैकी काही एक नाही. त्या स्वरात फक्त सौंदर्य आहे. आणि शब्दांच्या सहाय्यावाचून गायिलेले ते स्वर ऐकले की फक्त आनंद होतो.

रागमूर्तींची कल्पना केल्यानं आपण आपल्याच पायावर कशी धोंड पाडून

घेत आहोत हे बिचाऱ्या टेंब्यांच्या लक्षात आलेलं नसावं. कारण चिजेचे शब्द, त्यातील अर्थ, त्यातील भाव यांची मदत न घेता केवळ स्वरालापी गायन केलं तरी त्यातून भावनोद्दीपन व रसनिर्मिति होते, असा हट्ट टेंबे एकीकडे धरतात, आणि दुसरीकडे रागमूर्तींची वर्णनं देऊन ते असा दावा मांडतात की ही वर्णनं उपयुक्त आहेत ! उपयुक्त आहेत ? अहो टेंबे, काय म्हणता हे तुम्ही ? देशी राग गाणाऱ्यानं तुमच्या कुलवधूचं ध्यान डोळ्यासमोर ठेवावं म्हणजे त्याचं गायन अधिक सरस होईल अशी कबुली देता तुम्ही ? अहो, तुम्ही तर असं म्हणणारे ना, की स्वराना शब्दाचंहि साहाय्य नको ! हा अपसिद्धांत उराशी धरून तुम्ही केलेला वितंडवाद तुम्हीच आपल्या हातानं साफ पुसून टाकता ? चिजेतल्या शब्दाचं फार महत्त्व आहे, त्या शब्दातील अर्थ व भाव गायकानं व्यक्त केला तरच ते खरं रसनिष्पत्तिकारक गायन होईल असं प्रतिपादिणारे जे आम्ही त्या आमच्याहि पुढे तुम्ही मजल मारलीत की ! कारण आम्ही फक्त म्हणतो की गायकानं शब्दार्थाचं सहाय्य घ्यावं, आणि तुम्ही तर एक पाऊल पुढे टाकून असं म्हणत आहात की रागिणीच्या एका विशिष्ट मूर्तीचं चित्र गायकानं आपल्या नजरेपुढे ठेवावं ! टेंबेसाहेब, तुमच्या भोंगळ भाषेनं तुमची 'दांडी' साफ घेतली खचित !

टेंब्यांच्या 'कल्पनासंगीत' पुस्तकाचे गुणदोष सांगण्याचा माझा हेतू नाही. त्या पुस्तकातील एक दोन मुद्यांची चर्चा केली ती प्रस्तुत लेखाच्या मुख्य प्रतिपादनास पोषक व्हावी येवढ्याच हेतूनं. ते मुख्य प्रतिपादन असं की संगीताच्या क्षेत्रात भोंगळ भाषा फार माजलेली आहे, या भोंगळ भाषेमुळे स्वत: कलावंतांच्या मनात व श्रोत्यांच्याहि मनात वैचारिक गोंधळ निर्माण होतो, या गोंधळामुळे ढोंगाचं वातावरण निर्माण होतं, आणि म्हणून आपल्या संगीताची सुधारणा करण्याची ज्याना खरी इच्छा आहे त्यानी या ढोंगाचं निर्मूलन आधी केलं पाहिजे. या निर्मूलनाला साहाय्य करणारा एक विचार मी या लेखात मांडला आहे तो असा, की संगीताची ' कला ' व संगीताची ' विद्या ' यातील भिन्नता ओळखायला कलावंतानी, श्रोत्यानी, टीकाकारानी सर्वांनीच शिकलं पाहिजे. शब्दार्थ आणि शब्दभाव याच्याकडे सर्वस्वी दुर्लक्ष करून ' झन् झन् झन् झन् पा– ' ठशाचं गाणं तुम्हाला गायचं असेल तर

खुशाल गा. परंतु येवढं लक्षात ठेवा, की खरं रसनिर्मितिकारक गायन कशाला म्हणावं हे ज्याना कळतं त्यांच्या दृष्टीनं तुमच्या त्या 'झन् झन् झन् झन् पा 'च्या खटाटोपाला 'गायन' ही संज्ञा देताच येणार नाही. ते फक्त 'कंठवादन' ठरेल! त्यात 'विद्या' भरपूर असेल! परंतु 'कला' असणार नाही! त्यातल्या चमत्कारानी ऐकणाराची 'बुद्धि' कदाचित् दिपेलहि. परंतु 'भावना' हालणार नाही. सर्कशीच्या खेळात एखाद्यानं आपल्या शरीराच्या अशक्य वाटणाऱ्या घड्या घालून दाखविल्या तर तो एक प्रशंसनीय चमत्कार ठरेल ! परंतु त्या प्रकाराला 'कला' म्हणता येईल काय ? आजकालच्या मैफलीत अर्थ-भाव-रसयुक्त गायनाची आणि श्रोत्याची भेट फार क्वचित् होते. गायक जे काही करीत असतो त्याचा भावनेशी अगर रसनिष्पत्तीशी काही संबंध नसतो. तो फक्त लयीची आणि प्राणायामाची 'कसरत' करून दाखवीत असतो. ती कसरत पाहण्यातहि आनंद आहे हे मी कबूल करतो. परंतु त्यात 'रस' काडीमात्र नाही हे कसरतवाल्या गायकांच्या भक्तानीही प्रामाणिकपणानं कबूल करावं, म्हणजे साराच वाद संपेल ! कसरतवाल्या गायकांच्या भगत लोकाना आणखी एक प्रेमाची विनंति आहे ती अशी, की आमच्या भारतीय शास्त्रीय संगीताचं अस्सल स्वरूप केवळ कसरतीचं आणि विद्येचं आहे असं म्हणू नका, आणि लोकभ्रम माजवू नका. आमच्या भारतीय संगीतात बुद्धिगम्य आनंद देणाऱ्या 'विद्ये'चा जसा भाग आहे तसाच भावनोद्दीपक रसनिर्मितिकारक 'कले'चाहि भाग आहे, हे मेहेरबानी करून लक्षात ठेवा. येवढं केलंत तरी आमच्यावर व भारतीय संगीतावर तुमचे मोठे उपकार होतील !

आजकालच्या मैफली

(लोकसत्ता : दिवाळी अंक १९५४)

मराठी रंगभूमि मेली असल्याबद्दल दुमत नाही. मतमतांतरं दिसून येतात ती फक्त तिच्या मृत्यूची कारणं कोणती व त्या मृत्यूची जबाबदारी कुणावर याबद्दल, आणि मृत होऊन पडलेल्या रंगभूमीला जिवंत करण्यासाठी कोणी काय केलं पाहिजे याबद्दल !

हिंदुस्थानी संगीताच्या बाबतीतहि अशीच स्थिति आढळते. जुनं खानदानी हिंदुस्थानी संगीत मेलं आहे असं कोणी म्हणत नाही, परंतु ते मरणाच्या पंथाला लागलेलं आहे आणि वेळीच उपाय न योजले तर ते लवकरच नामशेष होईल अशी भीति जुन्या संगीताच्या अभिमान्यापैकी काही काही बडे बडे लोक अधून मधून जे लिहितात व बोलतात त्यावरून वाटते ! संगीताचा उत्कर्ष होत आहे अशी आनंदाची बातमी तर कुणी देत नाही ! भारतीय संगीताचा ऱ्हास होत आहे असा विलाप–स्वर मात्र वारंवार कानी पडतो !

या ऱ्हासाची अनेक कारणं सांगण्यात येतात. अर्थात् भिन्न भिन्न उपाय सुचविले जातात. कुणी म्हणतं संगीताच्या शाळा निघाल्या, पदव्या मिळू लागल्या, इतर पुस्तकी विद्येसारखीच गायन हीहि एक पुस्तकी विद्या आहे अशी समजूत शिक्षकात, विद्यार्थ्यात व समाजात पसरू लागली, त्यामुळे पूर्वीची अभिजात कष्टसाध्य विद्या अस्तंगत झाली. कुणी म्हणतात जुना राजाश्रय गेला, गायकाचं स्वास्थ्य संपलं, जुनं खानदानी संगीत झपाट्यानं लयाला जाऊ लागलं ! कुणाच्या मते दर्दी श्रोते उरले नाहीत, संगीत रसातळाला चाललंय. कुणाच्या मते फिल्मी संगीताची आवड लोकात

पसरली, आता लोकाना शास्त्रीय संगीत पटत नाही, पचत नाही ! ज्याप्रमाणे सिनेमानं रंगभूमि मारली त्याप्रमाणे फिल्मी संगीतानं शास्त्रीय संगीताच्या गळ्याला नख लावलं !

या भिन्न भिन्न मतांचे लोक जेव्हा एकमेकाशी भांडतात तेव्हा गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला' नाटकातल्या एका प्रवेशाची आठवण होते. मरणोन्मुख पडलेल्या तळीरामाची प्रकृति तपासण्यासाठी आणलेले वैद्य आणि डॉक्टर परस्परविरोधी निदानं करतात आणि हमरीतुमरीवर येतात, असा प्रसंग त्या प्रवेशात आहे. डॉक्टर म्हणतो तळीरामाची नाडी मंद झाली आहे, तर वैद्य म्हणतो नाडी थाड थाड उडते आहे. वैद्य म्हणतो कफाचा जोर झालाय, तर डॉक्टर पुकारतो पित्त उसळून आलं आहे. त्यांचं हे भांडण वर्दळीवर येतं. तळीरामाला मात्र अखेरची घरघर लागते ! आमच्या संगीताची आजची अवस्था गडकऱ्यांच्या तळीरामासारखी झालेली आहे. औषधं सुचविणारांची वाण नाही ! संगीताला जडलेला रोग हटण्याचं चिन्ह दिसत नाही !

एकोणिसाव्या शतकातील अखेरच्या वीस वर्षांत महाराष्ट्राच्या जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रात विलक्षण चैतन्य भरून राहिलं होतं. चिपळूणकर, आगरकर, रानडे, टिळक अशा विद्वानाप्रमाणेच किर्लोस्कर, देवल यांसारखे नाटककार, भाऊराव, गणपतराव यांसारखे नट, गोगटेबुवासारखे व इचलकरंजीकरासारखे कीर्तनकार जसे अवतरले, त्याचप्रमाणे खानदानी हिंदुस्थानी संगीतकलेचा फैलाव करणाऱ्या बड्या बड्या आसामीहि महाराष्ट्रात वावरल्या. मराठी नाट्याचा उत्कर्ष ज्याप्रमाणे १८८० पासून पुढे जवळ जवळ पन्नास वर्षं होत राहिला, त्याप्रमाणेच संगीताचा उत्कर्षहि अर्ध शतकापर्यंत होत राहिला. या काळात अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचे किती गायक आणि वादनकार महाराष्ट्रीय रसिकांच्या परिचयाचे झाले त्याची यादी करू लागल्यास वीस पंचवीस नावं सहज घेता येतील. मी स्वत: एक अल्प अधिकाराचा व मर्यादित धडपडीचा श्रोता. परंतु कोणकोणते मोठे कलावंत मी ऐकले त्याची आठवण मी करू लागलो तर पंधरा वीस नावं मलादेखील सांगता येतील. आणि त्या दिवंगत लोकांच्या गायनासारखं गायन आणि वादनासारखं वादन आता

मला किती प्रसंगी ऐकायला मिळतं या प्रश्नाचं उत्तर " फार क्वचित् " असं मला द्यावं लागतं.

संगीताचा चालू जमाना मोठा चमत्कारिक दिसतो. " आपल्याला लोकाश्रयावर जगायचं आहे हे कलावंतांनी लक्षात घ्यावं " असा उपदेश सभा-समारंभातून व्यासपीठ गाजविणारे शिष्ट वक्ते गायक वादकाना करीत असतात. हा उपदेश चुकीचा नाही, पण व्यर्थ आहे. कारण कलावंतानी ती गोष्ट आधीच पुरती ओळखलेली आहे. इतकी की गायन–वादनाची विद्या अंगी बेताचीच असली तरी चालेल, लोक मात्र अधिकाधिक गोळा केले पाहिजेत व झुलविले पाहिजेत या धोरणानंच कलावंत–वागत आहेत. आपला एक स्वतंत्र गट निर्माण करायचा, भक्त मंडळी वाढवावयाची, आपण ज्या सभेत गाऊ अगर वाजवू त्या सभेत माना डोलविणारांची व 'वाहवा' चा पाऊस पाडणारांची संख्या अधिकाधिक कशी होईल ते पहावयाचं.

हेच धोरण ठेवून गायक वादक वागत आहेत. आणि त्यांचं ते धोरण यशस्वीहि होत आहे. वृत्तपत्रंहि या प्रकाराला सढळ हातानं मदत करीत आहेत. संगीताच्या मैफलींची वर्णनं करणाऱ्या लेखणीबहाद्दरांची संख्या वाढत आहे. हे बहुतेक लेखक पस्तीशीच्या आत बाहेरचे आहेत. १८८० पासून १९२० पर्यंतचा संगीताचा ऐन ऐश्वर्याचा काळ त्यानी पाहिलेला नाही. त्या काळातले गायक वादक त्यानी ऐकलेले नाहीत. वर्षानुवर्षांच्या तपश्चर्येनंच कलेला जे अभिजात मोहक स्वरूप प्राप्त होतं ते त्याना परिचित नाही. त्यामुळे हल्लीची चालू नाणीच त्याना सोन्याची वाटतात. त्यांचा ते उदो उदो करतात.

अशा प्रकारे उदो उदो झाला म्हणजे अर्ध्या कच्च्या कलावंताना वाटू लागतं की जुन्या कलावंताना जे मिळालं नाही, ते आपण मिळवलं. कालान्तरानं त्यांचा प्रामाणिक समज होतो की आपण फारच श्रेष्ठ आहोत. आधीच तोटकी असलेली तपश्चर्या संपते. अस्सल विद्येऐवजी लोकांना झुलविणारे चमत्कार कलावंत अधिकाधिक पैदा करतात. शास्त्रीय संगीत म्हणजे काही तरी भयंकर बिकट काम आहे याबद्दल लोकांची खात्री पटते. ज्याना हे पटत

नाही ते शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीची वाटच सोडून देतात. फिल्मी संगीताच्या भजनी लागतात. उलट शास्त्रीय संगीताची हौस मिरविण्याची ज्याना इच्छा आहे ते या मैफलीना गर्दी करतात, संगीताचं खरं ज्ञान लवभरहि अंगी नसताना माना डोलवितात, 'वाहवा'च्या आरोळ्या ठोकतात. कलावंत खुष! श्रोते खुष! जनतेत शास्त्रीय संगीताची आवड वाढावी अशी इच्छा धरणारे संगीत शुष्क नेते पुढारी, मंत्री खुष!

खरा प्रकार असा आहे की समाजात संगीताची आवड किंवा ज्ञान वाढलेलं नाही. ढोंग मात्र वाढलं आहे. प्रत्यही वाढत आहे. खऱ्या अभिजात गायन-वादनाचा झपाट्यानं लोप होत आहे!

आधुनिक काळाच्या गरजा ओळखून आपल्या संगीतात काही सुधारणा केल्या पाहिजेत, नव्या तऱ्हा आणल्या पाहिजेत, असं मी नेहमी प्रतिपादितो. परंतु हे माझं प्रतिपादन खानदानी संगीताला लागू नाही. समाजाच्या संगीतविषयक एकंदर व्यवहारात असे अनेक प्रसंग उद्‌भवतात की जिथे खास खानदानी संगीताचा अविष्कार करावयाचा नसतो. तो उचित नसतो, अपेक्षित नसतो. उदाहरणार्थ, राष्ट्रगीत म्हणावयाच्या वेळेस आलाप, तान, मींड, मुरकी यांचं प्रयोजन नाही. त्या गीताचं गायन लष्करी थाटाचंच पाहिजे. कृष्णा मास्तरांच्या 'वंदेमातरम्'ची अफाट जाहिरात झाली असली तरी त्या गीताला त्यानी लावलेली चाल मला पसंत नाही. सुभाषचंद्र बोस यांच्या 'सायगांव रेडिओ'वरून हे गीत ज्या चालीनं व ज्या ठेक्यात म्हणण्यात येत असे त्यामुळे ते ऐकताना मनाला केवढं तरी स्फुरण वाटे. अशी अनेक उदाहरणं देता येतील. मुद्दा असा की ज्यात आपल्या संगीताला नवं वळण द्यायला हवं असे अनेक व्यवहार आणि प्रसंग आहेत.

परंतु हे जसं मी आग्रहानं प्रतिपादितो त्याचप्रमाणे या ज्या नव्या सुधारणा करावयाच्या त्या शास्त्रीय संगीताच्या खानदानी आविष्काराच्या वेळी करावयाच्या नाहीत असाहि माझा आग्रह आहे. खानदानी संगीताचा मी भोक्ता आहे. रहिमतखाँ, अल्लाबंदेखाँ, बरकतउल्ला, बाळकृष्णबुवा, पंडित दिगंबर पलुस्कर, भास्करराव, अब्दुल करीम, गोविंदराव टेंबे,

गोहरजान, मलका, वझेबुवा, बुंदुखाँ, हफीज, अल्लादियाखाँ, मंजीखाँ – अशा अद्वितीय कलावंतांच्या मैफली मनसोक्त ऐकण्याची संधि मला मिळाली आहे. यापैकी कित्येकांचा निकट सहवास मी उपभोगिला आहे. त्यानी जे खानदानी हिंदुस्थानी संगीत मला ऐकविलं ते नव्या सुधारणानी दूषित करावं अशी माझी इच्छा नाही. उलट अलिकडे एखादी मैफल ऐकावयास गेलं म्हणजे मला खेद होतो तो याच विचारानं की पूर्वीच्या त्या श्रेष्ठ कलावंतानी ज्या अनुपमेय आनंदाचा आस्वाद मला घडविला तो आता कुठे शोधू ?

ज्या मैफलीत मी बसलेला असतो तिच्यातल्या गायकाकडे अगर वादकाकडे व भोवतालच्या श्रोत्यांकडे नजर टाकली की त्याना संगीतजन्य अस्सल आनंदाची ओळखच नसावी असं वाटू लागतं. जे गाणं-वाजविणं चाललेलं असतं ते मला आनंद देऊ शकत नाही. बाकी सर्व सभा खुषीत असते. मला क्षणभर वाटतं, गाणं न समजणारा असा मी एकटाच त्या ठिकाणी आहे. गाण्या-वाजविण्यावर एके काळी मी मनसोक्त प्रेम केलं. सामाजिक प्रतिष्ठेची बंधनं झुगारून देऊन वाटेल त्या निषिद्ध स्थळी जाऊन रात्री अपरात्री भलत्यांच्या संगतीत संगीताची मौज एखाद्या पागल नादलुब्धासारखी मी लुटली. संगीतावर अजूनहि प्रेम करावं अशी माझी इच्छा ! परंतु हल्लीच्या मैफली मला ते प्रेम करूच देत नाहीत ! 'वाहवा !' म्हणण्याला मी किती उत्सुक असतो, परंतु तो उद्‌गार काढण्याची वेळच येत नाही. भोवतालचे लोक खुष आहेत तरी कशावर ते मला कळनासं होतं !

एका मैफलीची गोष्ट सांगतो. ज्यांच्या गाण्याला मी गेलो त्यांचं नाव हल्ली विशेष आहे. साडे नवाला सुरुवात व्हावयाची होती म्हणून मी सव्वा नवाला गाण्याच्या ठिकाणी गेलो. समाज चांगला जमलेला दिसला. माझ्या मनात आलं, फिल्मी संगीतानं शास्त्रीय संगीत मारलं या चिंतेनं श्री. बाळकृष्ण केसकर उगाच हैराण झाले आहेत. मला फार बरं वाटलं. साडे नऊ झाले तरी मधल्या बैठकीवर हत्यारं तशीच पडलेली ! पावणे दहा झाले, दहा वाजले ! गायकमहाशयांचा पत्ता नाही! अखेर सव्वा दहा वाजता स्वारी

आली. हत्यारं मिळविण्यात आली. बुवा उठून आत गेले. कॉफी प्यायला! पंधरा वीस मिनिटानी ते बाहेर आले. गाणं सुरू झालं. आपण तब्बल सव्वा तास उशीर केला याची किंचित्हि जाणीव गायकमहाशयाना दिसली नाही. (यांच्या आणखी तीन मैफली मी नंतर ऐकल्या. प्रत्येक वेळेस सव्वा दीड तासाच्या उशीराची हीच तऱ्हा! जणु लोकांचा दीड तास व्यर्थ खाणं हा आपला जन्मसिद्ध हक्क आहे अशी या कलावंताची कल्पना) तंबोरे वाजू लागले. बुवांनी दोन्ही हात खरूज झाल्याप्रमाणे पसरले, डोळे मिटले, कसल्या तरी वेदना सहन कराव्या लागल्याप्रमाणे तोंड वाकडं केलं, मान खाली घातली, षड्ज कानी पडू लागला! बुवांच्या कंठातूनच तो निघत असावा. आता कोणत्या रागिणीची सुरुवात होते म्हणून अत्यंत लक्षपूर्वक ऐकू लागलो.

सुमारे वीस मिनिटं झाली. मला रागिणी काही केल्या ओळखता यईना! बुवा गंधाराच्या पलिकडे मुळी जाईच नात! तबल्यावर ठेका चालू होता. परंतु त्याचा बुवांच्या गाण्याशी काही संबंध नव्हता. सम येत होती, जात होती. चिजेचे शद्ब ऐकून तरी रागिणी ओळखावी म्हणून मी झटू लागलो. परंतु बुवांच्या तोंडून उच्चारित होणाऱ्या अक्षरांची तऱ्हा अशी अजब की ती काय बिशाद ओळखता यावी! चीज भरण्याचा हा प्रकार कोणत्या मुलुखाचा ते मला कळेना ...

अखेर अर्ध्या तासानं बुवांच्या कंठातून पंचम एकदाचा प्रगट झाला! परंतु पुन्हा पंचमावर गाडी अडकली. रागिणीची ओळख मला लागेना. 'वाहवा'चा पाऊस तर केव्हाच पडू लागला होता. माझ्या उजव्या अंगाच्या श्रोत्याच्या कानाशी लागून मी हळूच विचारलं "कोणती रागिणी हो?" त्यानं सांगितलं "काही माहीत नाही." डाव्या अंगाचाहि श्रोता म्हणाला, "कुणास ठाऊक?" माझ्या मनात आलं, मग हे दोघे सारखे 'वाहवा' म्हणत आहेत ते कशासाठी? ....

अखेर चीज पंचमाच्या पुढे सरकली. तानउपज सुरू झाली. आणि त्याबरोबरच बुवा हातापायांची अशी काही आदळआपट करू लागले व असह्य व्यथा सोसल्याप्रमाणे तोंड इतकी विद्रूप करू लागले की काही

सोय नाही. पेटी वाजविणारा मधून मधून पेटीवर आडवा पडत होता. तबलजी भांडी बडवीत होता. गमकेच्या ताना सुरू झाल्या तेव्हा बुवा दोन्ही हातानी 'नको' 'नको'चा अविर्भाव करू लागले, पालथं पडून पडून डोकं टेकू लागले. पुढचात बसलेल्या लोकांच्या माना गदगदा हालू लागल्या. त्यापैकी कित्येकजण 'वाहवा' देताना डोळे मिटीत, मस्तकाला झटके देत. जणु त्याना कसली तरी जखम जिव्हारी होत होती! पुढचातल्या तज्ञानी असा अभिनय केल्यानंतर गायन उत्कृष्ट होत आहे याची खात्री सर्वांना पटल्यावाचून कशी राहील? जिकडून तिकडून 'वाहवा' उठू लागली! जवळच्या एका माणसाला मी विचारलं "तुम्ही कशाला 'वाहवा' म्हणत आहात? मला सांगा. म्हणजे मीहि 'वाहवा' म्हणेन. नक्की कोणत्या गोष्टीचा आनंद तुम्हाला होतो आहे?"

ते म्हणाले "ते नाही सांगता येणार. परंतु ज्या अर्थी सारे लोक 'वाहवा' म्हणत आहेत त्या अर्थी गाणं उत्तम असलं पाहिजे."

मी त्यांना विचारलं "पण हे बुवा इतकी आदळ आपट आणि विद्रूप चेहरे का करतात?"

ते म्हणाले "ती तर त्यांची स्पेशालिटी आहे."

यावर मी काय बोलणार? गप्प राहिलो. परंतु थोड्या वेळानं मी त्याना विचारलं "समजा, तुम्ही क्रिकेटचा सामना बघत आहात. मर्चंट, हजारे किंवा उम्रीगर खेळत आहे. ड्राइव्हचा फटकारा मारताना त्यानं तो सहज सुंदर सफाईनं मारला तर तुम्ही 'वाहवा' म्हणाल की अंग दुमडून हात पाय हिसडून, डोळे मिटून, दात ओठ खाऊन मारला तर 'शाबास' म्हणाल?"

त्यानी फक्त खांदे उडविले. मीहि अधिक बोललो नाही.

चीज संपल्यानंतर बुवानी पद सुरू केलं. मला आशा वाटली, आता तरी काही रस पैदा होईल. परंतु जवळ जवळ वीस मिनिटांपर्यंत 'चं–द्रि–का' या तीन अक्षरांपलिकडे आणि अलटून पालटून लावलेल्या मंद्र सप्तकातल्या धैवतापासून तो मध्यातल्या गंधारापर्यंतच्या स्वरांपलिकडे काही ऐकूच येईना. 'चंद्रिका' शब्दाचं नुसतं दळण चालू होतं. अखेर

जकदाचे 'ही जणु ठेवि या' हे शब्द उमटले, 'या' वरचा पंचम ऐकू आला, आणि बुवा कोणतं पद म्हणत आहेत त्याचा उजेड माझ्या मनात पडला. हे पद गातानाहि बुवांचे कष्टदर्शक हस्तविक्षेप आणि विद्रुप मुद्रा चालू होत्याच. त्यांच्या भीमसेनी संगीताचं जणु ते एक अविभाज्य वैशिष्ट्यच ! एकच मैफल ऐकून मत बनविणं चुकीचं होईल म्हणून या गायकाच्या आणखी दोन मैफली मी ऐकल्या. मग मात्र त्यांच्या वाट्याला पुन्हा जायचं नाही असं ठरविलं !

इंदोरच्या एका नावाजलेल्या खाँसाहेबांच्या मैफलीनं असाच पोळून निघालो. मनात विचार येऊं लागला 'रियाज' (म्हणजे रोजचा घरचा अभ्यास) आणि 'मैफल' यात काही फरक हे कलावंत मानतात की नाही ? मैफलीत कोणतीही रागिणी 'भरायची' असते हे मला माहीत आहे. ही भरण्याची क्रिया मोठमोठ्या गायकांच्या मैफलीत मी ऐकलेली आहे. या भरण्याचा काहीसा अतिरेक अब्दुल करीमखाँ करीत असत. परंतु त्यांच्या आवाजात मिठासपणाची रोषणाई अशी काही होती, की ते निषाद, षडज, ऋषभ, गंधार या स्वरांशी कितीहि वेळ क्रीडा करीत राहिले तरी श्रोत्याला क्षणाक्षणाला नवी शोभा दिसावी आणि आनंद व्हावा. या गवयांच्या जवळ ना मिठासपणा न भरघोसपणा ! यांचं चीज भरणं म्हणजे कुंथणं, विव्हळणं ! आणि घरात रियाजाला बसल्याप्रमाणे या कुंथण्यात एकेक घंटा हे घालविणार ! मैफल म्हणजे स्वरांच्या विविध सौंदर्याकृतींचं 'प्रदर्शन' समजायला हवं, हे मुळी यांच्या गावीच नाही !

थोड्या दिवसापूर्वी एका गंधर्वांची मैफल ऐकण्याचा योग आला. त्यांचा सत्कार होता म्हणून मुद्दाम वर्गणी भरून गेलो. त्यांच्या चाहत्यानी आधी मजजवळ त्यांची पराकोटीची तारीफ केली होती. "He is a genius!" असा उद्गार पुनः पुन्हा ऐकला होता. प्राध्यापक आणि सिनेनट-दिग्दर्शक या दोन्ही पेशाची वस्त्रं सोयीप्रमाणे आलटून पालटून धारण करणाऱ्या एका साहित्यिक 'अंमल'दारानी या गंधर्वांच्या एका सत्कार सभेत असे उद्गार काढल्याचं ऐकलं होतं की "हे एक ईश्वरी अवतार आहेत ! भारतीय संगीताच्या उत्थापनाचं कार्य कोणाच्या हातून होणार असेल तर यांच्याच !

आपण ईश्वराला एकेरी नावानंच हाक मारतो. त्याच अभिप्रायानं मी या कलावंताला अरे 'तुरे' म्हणतो वगैरे वगैरे !

या सर्व तारफा जमेस धरून मी गेलो. ज्यास्त किमतीचं तिकीट घेतलं होतं. परंतु पुढ जागा हवी असेल तर लवकर या असं व्यवस्थापकानी बजाविल्यामुळे सव्वा नवालाच गेलो. परंतु पुन्हा वाटचाला अनुभव आला तासभर तिष्ठत बसण्याचा. साडे दहाकडे काटा झुकला तेव्हा 'आले' 'आले' ची कुजबुज कानावर पडली. नंतर हत्यारं मिळविण्याचा विधि झाला ! (वास्तविक हत्यारं व्यासपीठावर मांडण्यापूर्वीच मिळवून ेवलेली का नसावीत कुणास ठाऊक ! मैफलीला प्रारंभ करण्यापूर्वी गवयानी फार तर एका अर्ध्या सेकंदात ती पुन्हा तपासावीत.) नंतर गायनास प्रारंभ झाला. एखाद्या बिनाची तार छेडली की 'टचंव' 'टचंव' असा आवाज उठावा तसा आवाज ऐकू येऊ लागला !

तंत–अंगानं रागिणी भरण्याचा एक प्रकार आहे हे मला माहीत आहे. तशा गाण्यात कसब आहे हेहि कबूल. परंतु कधी हळू, कधी मोठ्यांदा होणारा 'टचंव' 'टचंव' असा तंताची नक्कल करणारा स्वर श्रोत्याना किती वेळ ऐकवायचा त्याला काही सुमार ? सतत पाऊण तास सभागृहात हा 'टचंव टचंवा 'ट भरून राहिला होता ! जणू श्रोते आपल्यापुढे बसले आहेत याची त्या गंधर्वाला जाणीव नव्हती. तो आपल्या घरातल्या खोलीत 'रियाज' करीत बसला होता ! परंतु अलिकडच्या श्रोत्यांची रसिकता इतकी वाढलेली आहे, की 'वाहवा 'ची खैरात मुक्तमुखानी होत होती. पुढचात बसलेली 'तज्ञ' माणसं मानेला हिसडे देऊन देऊन 'आः !' 'वाः !' असे जखमी उसासे टाकीत होते ! गाणं अप्रतिम असलंच पाहिजे !

रागिणी 'भरायची' असते ती काही एका विवक्षित हेतूनं. नंतर सुरू होणाऱ्या तानउपजाना उठाव यावा म्हणून. ताना, बोलताना, फिरत गमकेची फिरत अशा विविध अंगानी मैफल रंगायला हवी. लयीचे विविध प्रकार दिसायला हवेत. या सर्व प्रकाराना प्रमाणबद्धता हवी. एका प्रकारातून दुसरा प्रकार सहजगत्या उद्‌भवला असं श्रोत्याना वाटायला हवं. अशा सर्व प्रकारांच्या, प्रमाणबद्ध, एकमेकात अनुस्युत झालेल्या, सौंदर्यानी नटलेलं जे गाणं त्याला म्हणायचं 'मैफल !' 'शुद्ध मुद्रा,' 'शुद्ध वाणी' ही

गायकाची मुख्य लक्षणं आहेत असं सांगणारी एक अस्ताईच आहे. आनंदी मुद्रेनं आणि स्वच्छ वाणीनं म्हटलेलं, रसानं ओतप्रोत भरलेलं जे गाणं त्याला म्हणायचं ' मैफल ! ' पाऊण पाऊण तास टचंवटचंवाट जीत ऐकू येतो तिला मैफल ही संज्ञा कशी द्यावयाची !

या ' ईश्वरी अवतारा 'ची तानबाजी सुरू झाल्यावर त्यानं हाताची व तोंडाची कसरत सुरू केली. एकेका तानेत वीर रस, रौद्र रस, शृंगार, करुण, भक्ति भरल्याप्रमाणे भारतीय संगीताचं उत्थापन करण्यासाठी अवतरलेला हा प्रेषित हात पसरीत होता, घुसळीत होता, गरागरा फिरवीत होता, मुठी आवळीत होता, दात ओठ खात होता, लाडिकपणे हसत होता ! भीमसेनी गायनातलं तांडवनृत्य या गंधर्वांच्या गाण्यात नव्हतं. पण नृत्य सपाटून होतच ! हल्लीच्या गाण्यात गाणं पन्नास टक्के, तर ते श्रोत्याना पटविण्यासाठी केलेलं नृत्य आणि मुद्राभिनय पन्नास टक्के असं प्रमाण ठरलेलं दिसतं ! . . परंतु या गंधर्वांच्या गाण्यावर सभा खुष होती !

अलिकडे गाणी वाजवणी ऐकल्यावर शास्त्रीय खानदानी संगीताबद्दल या कलावंताची समजूत तरी काय आहे या विचारानं मन विषण्ण होतं. परंतु अधिक विषण्णता वाटते ती श्रोत्याची खुषी बघून !

समजदार रसिकांची ही खुषी नसते. ज्याना गाण्यातलं काही कळत नाही परंतु आपण रसिक षोकिन आहोत अशी बतावणी करायची असते, त्यांची ही खुषी असते. त्याना आनंद होत नसतो. संगीतकलेचा खरा आनंद कशात आहे याची दादच त्याना नसते. परंतु आनंदाचं नाटक करून दर्दीपणा त्याना मिरवायचा असतो. गंधर्वांच्या गाण्याला आलेले एक नामांकित नट जेव्हा डोळे मिटून माना हिसडू लागले व ' वाहवा ' ' वाहवा ' म्हणू लागले तेव्हा माझ्या मनात आलं, ' अरे याना गाणं इतकं केव्हा कळू लागलं ? गाण्याची आवड वाढली आहे खचित ! '

शास्त्रीय संगीताची मैफल म्हणजे चालू घटकेला एक प्रचंड ढोंग झालेलं आहे. विद्वत्त्व आणि व्यासंग यापेक्षा हशा आणि टाळ्या यावर नजर ठेवणारे वक्ते जसे वाढले आहेत, त्याप्रमाणे गायक–वादकाची नजर तपश्चर्येऐवजी पदवी आणि पब्लिक शिट्टी (Plubicity) यावर आहे ! सुराचा सच्चेपणा, रागिणीच्या नियमांशी राखलेलं इमान, चीजेच्या

माना पाहून आणि 'वाहवा' ऐकून भोवतालच्या भाऊगर्दीतले लोक दडपले जातात, आणि तेहि 'अहाहा!' 'वाहवा!' करू लागतात. सभेत जे दहा पाच खरे दर्दी असतात ते बिचारे दूर कुठे तरी कोपऱ्यात बसून तमाशा बघत असतात. बहुसंख्य श्रोत्याना सूरहि कळत नसतो, तालहि कळत नसतो. गाणाराची आणि तबलजीची झटापट झाली की त्याना वाटतं 'वा:! मैफल फार रंगली आहे!' विलायतखाँसारखा किंवा रविशंकर-सारखा सतारिया आणि तिरखवा, अल्लारखा, किंवा निखिल घोष यांसारखा बजवय्या अशी जोडी मैफलीत जमली तरी श्रोते टपून बसलेले असतात त्यांची झटापट केव्हा होते ते पहावयासाठी. ते कलावंतहि मग एकमेकाच्या डोक्यावरचे तुरे तोडणाऱ्या आणि पिसं उपटणाऱ्या लढाऊ कोंबड्यासारखे वागू लागतात. सतारीवरची अस्सल करामत आणि ठेक्याचा खरा ढंग समजण्याची पात्रता मैफलीला जमलेल्या आम जनतेच्या ठिकाणी नसते. त्या जनता–जनार्दनाला हवे असतात 'चमत्कार!' गायकवादक म्हणतात 'ठीक आहे. घ्या हवे तेवढे चमत्कार!'

यामुळे अलिकडच्या गाण्या-वाजविण्याच्या मैफलीत ऐकण्यासारखा भाग थोडा असतो, पहाण्यासारखा फार असतो! संगीत ही श्राव्य कला नसून दृश्यच समजावयाची की काय असं वाटू लागतं. बैठं नृत्य रगड असतं. मला तर कितीकदा वाटतं बमून गाण्याचं बंधन गायकाला जाचक वाटत असेल. त्याला उठून उभं राहूं दिलं तर हातांप्रमाणेच पायांचीहि करामत त्याला दाखविता येईल! मागं पुढे हिंडू दिलं तर फारच बहार होईल! नृत्यविलासाला मर्यादा रहाणार नाही!

वास्तविक अभिजात संगीताची रुचि लोकात वाढावी यासाठी स्वत: कलावंतानी यत्न केले पाहिजेत व जागरुक राहिलं पाहिजे. ही जबाबदारी गायकवादकांची आहे. परंतु ती ओळखून पार पाडावयाची झाल्यास त्याना जाहिरातबाजीपेक्षा विद्येकडे व कष्टाकडे अधिक लक्ष द्यावं लागेल. हल्लीच्या कलावंताना नेमकं हेच नको आहे. यामुळे गायन–वादनाऐवजी कसरतीनंच रंगविलेल्या मैफली अधिक होतात. श्रोते समजू लागतात हेच शास्त्रोक्त खानदानी संगीत! कलावंत श्रोत्याना बहकवीत आहेत! श्रोते चिकार 'वाहवा' देऊन कलावंताना बहकवीत आहेत! तान मारता

बांधणीचा डोल, ठेक्याची मौज, लयकारीच्या तऱ्हा, इत्यादि गायन–विद्येची अस्सल अंगं समजण्यास कठीण आहेत. हस्तविक्षेपाचे चमत्कार, आदळआपट, सर्वांगाची कसरत, आणि वेडीवाकडी तोंडं, असले ' चमत्कार ' कळावयास अक्कल लागत नाही. काही तरी भयंकर कठीण असं गायक गाऊन राहिला आहे किंवा वादक वाजवून राहिला आहे असा मूर्ख भ्रम या चमत्कारांमुळे श्रोत्यांच्या ठिकाणी सहज उत्पन्न होतो. हे ओळखून हल्लीचे कलावंत विद्येपेक्षा अशा चमत्कारांचीच जोपासना अधिक करीत आहेत. ढोंग माजविण्याच्या बाबतीत स्वतः गायक, वादक हे पहिल्या नंबरचे गुन्हेगार आहेत !

आणि दुसऱ्या नंबरचे गुन्हेगार श्रोते ! कलावंताना ज्याप्रमाणे तपश्चर्या न करता सवंग लोकप्रियता हवी आहे, त्याचप्रमाणे खरा कलास्वाद ओळखण्याचा अभ्यास न करता सवंग रसिकता मिरविण्याची इच्छा धरणारेच बहुसंख्य श्रोते आहेत ! वास्तविक गायन अथवा वादन ही जशी एक कला आहे, त्याचप्रमाणे मैफल ऐकणं व गाण्या-बजाविण्याचा अस्सल आनंद घेणं हीदेखील एक कला आहे. ती सहजसाध्य नाही. ज्यानं स्वतःच्या हातानी तंबोरा मिळवून बारा सुरांची मेहनत थोडी तरी केलेली आहे, एखाद्या तरी हत्यारावर, थोडा का होईना, अभ्यास केलेला आहे, तबल्या डग्ग्यावर हात टाकलेला आहे, त्यालाच मैफलीतील ' श्रोता ' होण्याचा थोडा तरी अधिकार आहे ! गायक खरोखर गात आहे की ठकवीत आहे, त्याच्या गाण्यात सुरेलपणा आहे की नाही तो तालाला पक्का आहे की नाही, तो जे गात आहे ते खरोखर बिकट आहे की बिकटपणाची खोटीच बतावणी तो करीत आहे, या गोष्टी अशा अधिकाराचा श्रोताच ओळखू शकतो.

असे श्रोते मैफलीत कितीसे असतात ? आज काल झडणाऱ्या मैफलीत जो प्रकार दिसतो तो असा. गायकाच्या अगर वादकाच्या समोर अगदी जवळ दहा वीस मानहालवे मशालजी बसलेले असतात. बुवानी एरंडेल गिळल्या-प्रमाणे तोंड करून कुंथून काढलेला षड्ज लावल्याबरोबर हे मशालजी ' अहाहा ! ' ' वाहवा ! ' इत्यादि उद्गार काढू लागतात. एखादा लिलाव-वाला ज्याप्रमाणे खोटे सवाल टाकणारे आपलेच बगलबच्चे लिलावाच्या जागी बसवून ठेवतो, त्याप्रमाणेच या मशालजींची तऱ्हा असते. त्यांच्या

मारता जो डोळे पांढरे करील आणि श्वास टाकील तो भलता मोठा गवई! तानेच्या दाणेदारपणाकडे अगर सुरेलपणाकडे लक्ष देण्याऐवजी श्रोत्यांचं लक्ष असतं तो अखेर पालथा केव्हा पडतो याकडे! गाणारा विचार करतो, ठीक आहे, गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमाप्रमाणे पालथं पडण्याहून अधिक सोपी गोष्ट दुसरी नाही. तो पुन:पुन्हा पालथा पडतो. श्रोते बेहद्द खुष!

आमच्या मैफली म्हणजे असं घातचक्र झालेलं आहे!

अशातहि जेव्हा एखाद्या सुलक्षणी, सुरेल, लयकार, संगीताची सर्व अंगं प्रमाणबद्ध रीतीनं आविष्कृत करणाऱ्या गवयाचं गाणं किंवा वादकाचं वाजविणं ऐकाययास मिळतं तेव्हा दुर्मिळ होत चाललेल्या आल्हादाचा आस्वाद मिळून मनाला आनंद होतो, आणि मनात येतं, आहे, अजून आमचं अस्सल संगीत जिवंत आहे! अशा गुणी कलावंताना उदंड आयुष्य मिळावं! आणि बहकविणाऱ्या बहुसंख्य श्रोत्यांपासून परमेश्वरानं त्यांचं रक्षण करावं!

हे चित्र पहा! आणि ते चित्र पहा!

(रविवार लोकसत्ता : २०–२–५५)

पाश्चात्य शास्त्रीय गायनाचा एक 'कॉन्सर्ट' नुकताच मी ऐकला. पुण्यात 'दि पूना म्यूझिकल सोसायटी' नावाची कँटोन्मेन्ट विभागात एक संस्था आहे. या संस्थेतर्फे पाश्चात्य गायनवादनाच्या सभा वरचेवर होतात. जागतिक कीर्तीचे कलावंत भारताच्या दौऱ्यावर आले तर त्याना आमंत्रून त्यांच्या मैफली पुण्यात घडवून आणण्याचं कामही ही संस्था करीत असते. गतवर्षीच्या नोव्हेंबर महिन्यात जागतिक कीर्तीचे पियानो वादक अँगस मॉरिसन यांच्या वादनाची मैफल या संस्थेतर्फे पुण्यात झाली. परंतु त्या वेळेस मी परगावी होतो, त्यामुळे तिचा लाभ मला घेता आला नाही.

ता. ५ फेब्रुआरीला जगप्रसिद्ध अमेरिकन नीग्रो गायक केनेथ स्पेन्सर याच्या गायनाची मैफल या संस्थेतर्फे होणार असं कळल्यावर ती ऐकायचीच असं मी ठरविलं.

मैफलीची वेळ संध्याकाळी सात वाजताची होती. मी साडेसहा वाजता गेलो तो सेंट व्हिन्सेंट हायस्कूलचा तिसऱ्या मजल्यावरचा मोठा हॉल श्रोत्यानी भरूं लागला होता. सुमारे बाराशे प्रेक्षक बसतील एवढा तो हॉल आहे. मैफल सुरू होण्याची पहिली घंटा होण्याच्या आत सारा हॉल भरून गेला. श्रोत्यात दक्षिणी चेहरे क्वचित्‌च दिसले. युरोपियन, अँग्लो इंडियन, ख्रिश्चन, पारशी मंडळीचाच भरणा होता. दोन शीख गृहस्थ आपल्या परिवारासह आलेले दिसले! श्रोत्यात पुरुषांपेक्षा स्त्रियांचाच भरणा अधिक होता. मैफलीत विक्षेप उत्पन्न करणारी कच्ची बच्ची मुलं कोणी आणलेली आढळली नाहीत. बाराशे माणसं येऊन आपापल्या जागी

बसली, परंतु अगदी सुसूत्र, चापचूप! द्वाररक्षकानं जागा दाखवावी, माणसानी बसावं, असं चाललं होतं. आमच्या मैफलीच्या ठिकाणी हमखास आढळणारी बेशिस्त, धांदल, धावपळ इथे नव्हती. ओढल्या जाणाऱ्या खुर्च्यांचे फराफरा आवाज होत नव्हते. "काय बाबासाहेब?" "मुंबईहून केव्हा आलात अण्णासाहेब"? असे उंच आवाजातले सवाल जबाब ऐकू येत नव्हते. माणूस जितका मोठा तितका तो मैफलीच्या जागी उशिरा आला, आणि त्याला खुर्ची देण्यासाठी व्यवस्थापकांची धांदल उडाली तरच त्याचा मोठेपणा खरा, हा आमच्या मैफलींच्या जागी आढळणारा संताप-जनक संकेत या ठिकाणी मंजूर दिसला नाही! उलट, पद्धत अशी आढळली की मैफलीला प्रारंभ झाल्यावर प्रवेशद्वारातून कोणीही हॉलमध्ये पाऊल टाकायचं नाही! शांतपणे बाहेर उभं रहायचं! चालू असलेलं गीत संपल्यावर दुसरं सुरू होण्यापूर्वी मिनिट दीड मिनिटाचा जो अवधि मिळेल तेवढ्यात निमूटपणानं चटकन आपल्या जागी जाऊन बसायचं! पंडित जवाहरलाल नेहरू आले तरी त्यांनादेखील हा नियम सक्त लागू!

पहिली घंटा होण्याच्या सुमारासच सबंद हॉल चिकार भरून गेला. एकमेकाशी बोलायचं ते अगदी हळू आवाजात या संकेतानुसार जी कुजबुज बाराशे श्रोत्यांत चालली होती ती कलकलाटासारखी नव्हे तर भुंग्यांच्या गुंजारवासारखी भासत होती.

परंतु घंटा झाल्याबरोबर तीदेखील संपूर्णतः बंद झाली! थोड्याच वेळानं दुसरी घंटा झाली. प्रेक्षकातले दिवे मालविले गेले. उंच स्टेजवर दिव्यांचा झोत पडला! दुसऱ्याच क्षणी गायक केनेथ स्पेन्सर आणि पियानोवर त्याची साथ करणारे जर्मन कलावंत कार्ल विलि हॅमर या दोघानी प्रवेश केला. टाळ्यांचा कडकडाट झाला. स्पेन्सर व हॅमर या दोघानी सस्मित अभिवादन केलं. केनेथ स्पेन्सर यानं एकदा या बाजूला एकदा त्या बाजूला वाकून, एकदा हा तळहात एकदा तो तळहात ऐटबाज तऱ्हेनं हालवून हसत हसत अशा रीतीनं बघितलं, की सर्व प्रेक्षकांना वाटावं, तो आपल्याकडे पाहून हसला! . .टाळ्यांची लाट ओसरली. अभिवादनाचा अभिनय संपवून केनेथ स्पेन्सर उभा राहिला. हॉल संपूर्णतः स्तब्ध झाला.

दुसऱ्याच क्षणी प्राणायामासाठी ध्यानस्थ झाल्याप्रमाणे स्पेन्सरनं डोळे मिटले, दोन्ही हात एकमेकात गुंतवून आपल्या नाभिस्थानापाशी धरले. मग तो गाऊं लागला. त्याच्या रुंद बोजेदार आवाजानं सभास्थान घुमू लागलं.

"हे झंझावातानो ! माझं ऐका ! " अशा अर्थाच्या प्रारंभाच्या 'ज्युलियस सीझर' मधील आवेशयुक्त परिच्छेदाचं 'हेंडेल' नावाच्या जगविख्यात रचनाकारानं संगीतीकरण केलं आहे, ते स्पेन्सरनं प्रथम गाऊन दाखविलं.

हा नीग्रो गायक सव्वा सहा फूट उंच आहे, त्याचा बांधा मजबूत आहे, छाती भरदार चोपन्न इंचाची असावी ! पहाणाराच्या मनावर एकदम परिणाम व्हावा असं व्यक्तिमत्व त्याच्या ठकाणी भरपूर आहे.

त्याच्या आवाजाचं शब्दांनीं वर्णन कसं करावं ? एकच उपमा सुचते. पर्वतांच्या गुहांतून घोंघावणारा रानवारा आपण ऐकत आहोत असा भास त्याचं ते गीत ऐकतांना होत होता !

पाश्चात्य संगीत मला समजत नाही. स्पेन्सरच्या गायनातील बारकावे मला कळण्यासारख नव्हते. शिवाय पाश्चात्य संगीताची पद्धत अशी की रचनाकारानं जेवढं काही लिहिलं असेल तेवढंच गायचं किंवा वाजवायचं. त्यात स्वतःच्या करामतीची भर घालायची नाही. त्यामुळे " हे झंझावातानो ! माझं ऐका !" हे गीत आठ मिनिटात संपलं. त्यानं नंतर जी गीतं म्हटली तीहि अशीच सात सात आठ आठ मिनिटात संपणारी होती. यामुळे पाश्चात्य शास्त्रीय गायनात विशेष आनद कसला घ्यावयाचा असतो ते मला कळलं नाही. परंतु स्पेन्सरच्या धीरगंभीर खोल बोजेदार आवाजाचा आनंद केवढा ! आणि त्याच्या गायनातील सहजपणा किती वाखाणण्यासारखा ! आदळ आपट नाही ! हातवारे नाहीत ! उलथं पालथं पडणं नाही ! वेडीवाकडी तोंडं नाहीत ! प्राण कंठाशी आल्याचं नाटक नाही ! काही नाही ! ऐटबाज पवित्र्यात उभं राहून, जुळविलेले हात पोटाशी धरून अगदी सहजासहजी मंद्र सप्तकातल्या पंचमापासून तो तार सप्तकातल्या मध्यमापर्यंत हा नीग्रो गायक स्वराचा आविष्कार करीत होता. "One of the most extraordinary Bassos in the world" अशी ज्या

ज्या देशात स्पेन्सर गाइला त्या त्या देशातील वृत्तपत्रकारानी मुक्तकंठानं स्तुती केली आहे ती उगीच नव्हे.

'शूबेर्ट, 'शूमान' 'बीटोव्हन' 'व्हेर्डि' अशा जगविख्यात रचनाकारांच्या रचना स्पेन्सरनं गाऊन दाखविल्या. "Drink to me only with thine eyes!" हे भावगीत त्यानं म्हटलं "O! No John" हे विनोदी द्रुत लयीतलं गीत व त्याच्याहिपेक्षा विनोदी "डासांचं गाणं" साभिनय म्हणून दाखवून त्यानं श्रोत्याना पोटभर हसविलं. परंतु एकंदर कार्यक्रमात मला जे अविस्मरणीय वाटलं तें व्होल्गा नदीवरील नावाड्याचं गीत.

हे रशियन गीत फार प्रसिद्ध आहे. हे गीत गाताना स्पेन्सरनं असा काही भास निर्माण केला की, श्रोत्यांना वाटावं जणू जिच्या दोन्ही तीराला वृक्षराजी आहेत, शेतं आहेत, अशा दुथडी भरून वाहणाऱ्या 'व्होल्गा' नदीच्या काठावर आपण उभे आहोत !

गीताच्या प्रारंभी नावाडी अगदी जवळ होता, तो आपली नौका वल्हवीत वल्हवीत दूर गेला, आणि शेवटी इतक्या अंतरावर गेला की त्याची आरोळी हवेत विरता विरता अस्पष्ट प्रतिध्वनीसारखी भासू लागली ! गीताच्या अखेरचा स्पेन्सरच्या कंठातला तार सप्तकातला गंधार संपला तरीदेखील क्षणभर असं वाटलं की अजून दूर दूर कुठे तरी त्याचा तो स्वर हवेत थरथरत आहेच !.. मग स्पेन्सरनं प्रेक्षकाकडे पाहून हास्य केलं ! आणि गीत संपलं अशी खात्री होताच श्रोत्यानी टाळ्यांच्या कडकडाटानं सभागृह भरून टाकलं !

"He creates magic" असं या केनेथ स्पेन्सरबद्दल एका जर्मन पत्रपंडीतानं लिहिलेलं आहे. एका डॅनिश पत्रकारानं म्हटलं आहे, "Rolling thunder over Copenhagen! An astonishing Voice! wonderful stage presence!"

स्पेन्सरनं म्हटलेलं नावाड्याचं गीत ऐकल्यावर असलेच उद्गार तोंडातून काढावेसे वाटले. केवढा प्रचंड खोल त्याचा तो आवाज! आणि हरतऱ्हांनी त्या आवाजाला मुरड घालण्याची त्याची केवढी चतुराई आणि सफाई!

त्यानं गायिलेलं ते 'व्होल्गा' नदीवरील नावड्याचं गीत म्हणजे एक अविस्मरणीय रोमांचकारी अनुभव होता!

कुणीकडे त्या नीग्रो गायकानं म्हटलेलं ते नावाड्याचं गीत, आणि कुणीकडे "नाखवा वल्हव वल्हव" 'वारा फोफावला' 'आला खुषीत समिंदर' यासारखी आमचे गायक आणि आमच्या गायिका दळतात ती गीतं!

मैफल संपल्यावर मी घरी परतलो तेव्हा माझ्या मनात येत होतं, "हे चित्र पहा, आणि ते चित्र पहा" असं आमच्या संगीत कलावंताना, त्यांची बेफाट स्तुती करणाऱ्या श्रोत्याना, आणि मैफली भरविणाऱ्या व त्याना जत्रेची कळा आणणाऱ्या कंत्राटदारानाहि सांगावं! खरोखर पाश्चात्य संगीताचे असले जलसे आमच्या श्रोत्यानी आणि गायकवादकानी ऐकायला हवेत! म्हणजे मैफलीच्या जागी कसं वागावं आणि संगीत कसं ऐकावं हे आमचे श्रोते थोडं तरी शिकतील! आणि गावं कसं हे आमच्या गायकाना थोडं तरी कळू लागेल!

मैफलीतल्या अजब चीजा

(अलका : दिवाळी अंक १९५४)

मी एखाद्या गाण्याच्या मैफलीला जातो तेव्हा गाणं ऐकणं हा माझा मुख्य उद्देश असतोच, परंतु शिवाय त्याच्या जोडीला आणखी एक उद्देश माझ्या मनात असतो. माणसांचे वेगवेगळे नमुने मला पाहवयास मिळतील अशी माझी अपेक्षा असते. आणि ती बहुधा खरी ठरते.

गाण्याबजावण्याच्या मैफलीला येणाऱ्या लोकांच्या नाना तऱ्हा असतात. सगळ्यात जास्त भरणा असतो तो ज्याना कळत नाही अशा लोकांचा. एवढ्या मोठ्या कलावंताचा जलसा आहे तिथे आपली गैरहजेरी दिसली तर ते काही बरं नव्हे, अशाच विचारानं ते त्या ठिकाणी आलेले असतात. संगीताची आवड आपल्याला आहे असा लोकांचा समज व्हावा अशी इच्छा त्यांच्या मनात असते व या इच्छेच्या पूर्ततेसाठी ते आलेले असतात. आपल्याला गाणं कळतं किंवा आवडतं असा लोकभ्रम कायम रहावा यासाठी ही मंडळी कमालीचा सोशिकपणा दाखवितात. गायकानं अथवा वादकानं कंटाळा आणला तरी हे लोक सहसा मैफलीतून उठून जात नाहीत. "भैरवी सदा गोड" या वचनाचा खरा अर्थ असा आहे, की ती कोणच्याहि प्रहरी गायली तरी गोड लागते. परंतु हे लोक त्याचा अर्थ करीत असावेत की कुणाहि मूर्खानं भैरवी म्हटली तरी ती गोड लागते. शिवाय मैफलीचा कंटाळा येऊ लागला तर ही मंडळी बहुधा असा विचार करीत असावीत की आपल्याला कंटाळा येऊ लागला आहे ना, मग फारच शास्त्रीय संगीत असावं हे, अन् यातून आपण उठून गेलो तर लोक काय म्हणतील आपल्याला ? मग ते जलशाच्या अखेरपर्यंत ठाणं देऊन बसतात. दागिने

घालण्यासाठी व सुंदर दिसण्यासाठी स्त्रिया हवे ते हाल सोसतील अशी आपण नेहमी त्यांची कुचेष्टा करतो, परंतु आपल्याला संगीताची आवड आहे असं लोकानी म्हणावं एवढ्या अहंकारानं पुरुष किती हाल सोसतात — फुकटसुद्धा नाही तर पदरचे पैसे देऊन ! —— ते कुठल्याहि जाहीर जलशाला अगर मैफलीला मी गेलो की मला स्पष्ट दिसतं.

मैफलीच्या ठिकाणी बघावयास सापडणारा माणसांचा हा एक प्रकार झाला. दुसरा प्रकार याहून धीट आणि अधिक मतलबी माणसांचा असतो. ही माणसं संख्येनं थोडी असतात; परंतु एकंदर मैफलीच्या थाटात यांचं महत्त्व फार असतं. हे हजर नसले तर मैफलीला रंग नाही असा समज गावात रूढ झालेला असतो, आणि त्यामुळे त्यानी तिकिट काढलेलं नसलं तरी त्याना अगदी पुढच्या जागी सन्मानानं जागा दिली जाते. यापैकी गाणं थोड्यानाच कळतं ; पण बाकीच्याना गाणं समजत नसलं तरी कसं ऐकावं, उचलून धरावं ते चांगलं समजत असतं. गायक अगर वादक कशीहि झक् मारीत असला तरी यांच्या मानांचे आडवे उभे हिसके चालू असतात, आणि यांच्या तोंडातून निघणाऱ्या 'वाहवा ! ' बहोत अच्छा !' 'अहाहा, क्या कहेना !' इत्यादि उद्‌गारात खंड पडत नाही. ही मंडळी म्हणजे मैफलीचा खरा आत्मा असतो. कारण बहुसंख्य अज्ञ श्रोते यांच्या 'वाहवा' ऐकून आणि माना पाहून चांगलेच दबले जातात. जे गाणं अथवा वाजविणं चालू असतं त्याला वाईट म्हणण्याची त्यांची छाती होत नाही, ते आपापली जागा शेवटपर्यंत राखतात, आणि मैफल बचावते. या मंडळीचे कलावंतावर मोठे उपकार होतात याबद्दल वाद नाही, आणि म्हणूनच मोठमोठे गायक आणि वादक या तारीफरावाना नेहमी संभाळतात. परंतु ही माणसं कलावंतावर उपकार करतात खरी, तथापि त्यांच्याकडून खऱ्या कलेवर अपकारच होतात असं म्हटलं पाहिजे. चांगले चांगले गवई या लोकांच्या आहारी जाऊन बहकलेले मी पाहिले आहेत. गाणं बाजूलाच ठेवून पुसट तानांची भेंडोळी सोडण्याचं अथवा नोटेशनची कसरत करण्याचं गलिच्छ व्यसन मोठमोठ्या कलावंताना लागतं ते या तारीफरावांच्या आहारी गेल्यामुळेच !

गाण्याच्या मैफलीत आढळणारा आणखी एक श्रोत्यांचा प्रकार आहे. हा श्रोता प्रमुख ठिकाणी बसलेला नसतो. याचा वेष बहुधा बावळा असतो आणि कुठे तरी कोपऱ्यात तो बसलेला असतो. गायकानं लयकारीचं कितीहि बिकट काम केलं तरी या श्रोत्याचा हात समेच्या वेळी पुढे होत नाही. गायकाच्या गळचातून कितीहि सुंदर उपज निघाली तरी याच्या तोंडून 'वाहवा' निघत नाही. कित्येकदा तर तो खुशाल डोळे मिटून असा काही स्तब्ध बसलेला दिसतो की पाहणाऱ्याला वाटावं याला बेटचाला गाण्यातली काही एक अक्कल नाही. परंतु खरी गोष्ट अशी असते की, मैफलीत बसलेल्या इतर कुणाहि माणसाला कळत नसेल इतकं याला गाणं कळत असतं. हा संगीतातला दर्दी असतो, आणि यानं आपल्या हयातीत मोठमोठे कलावंत ऐकलेले असतात. परंतु याचा स्वभावच असा असतो की आपल्या तज्ञतेचं प्रदर्शन करणं याला यत्किंचित्‌हि आवडत नाही.

याच्या अगदी उलट गोष्ट बहुधा प्रयेक मैफलीत उपस्थित असणाऱ्या चवथ्या प्रकारच्या श्रोत्यांची असते. या श्रोत्याना कळत असतं बेताचंच, परंतु तेवढचा तुटपुंज्या ज्ञानाच्या भांडवलावर जाणतेपणाचा आव आणून हे व्यापार फार मोठा करतात. गायकाची अगर वादकाची परीक्षा घेण्यासाठी आपण आलो आहोत अशा अविर्भावानं त्यांनी आसन ठोकलेलं असतं, आणि मैफल संपल्यावरच नव्हे तर ती चालू असतानादेखील आजुबाजूच्या लोकांच्या कानाशी लागून गायनवादनातील चुका ते काढीत असतात. हे काम करता यावं म्हणून त्यानी चार बावळट स्नेही जोडलेले असतात, व मैफलीला गेल्यावर त्याना जवळ घेऊन बसण्याचाच यांचा रिवाज असतो. गायकानं चीज सुरू केली की दोन्ही बाजूचे जुंगभृंग यांच्या कानात विचारतात, "कोणता राग?" आणि हे बहाद्दुर राग ओळखता आला नसला तरी त्या मूढांच्या कानात खुशाल ठोकून देतात अमका म्हणून. मग अमक्या ठिकाणी राग बिघडला, अमक्या ठिकाणी गाणारा तालात मेला अशी यांची कॉमेंटरी चालू राहते. गाणं अगर वाजविणं कितीही चांगलं झालं तरी यांच्या पसंतीला ते काही सर्वस्वी उतरत नाही. "तयारी बरी आहे, परंतु लयीला जरा कच्चा आहे!" असा निकाल देऊन हे नाक मुरडतील, किंवा "तोडी बरी गायला. परंतु गंधार लावला जात होता तो काही

अस्सल तोडीचा नव्हता !" असं म्हणून स्वतः म्हणजे कुणी तरी भलतेच अक्कलवान आहोत असा भास हे निर्माण करतील. गाणं कसंही असो ते ऐकताना चिकार माना डोलविणाऱ्या तारीफरावांची एक तऱ्हा, तर त्याच्याबरोबर विरुद्ध टोकावरची या लोकांची तऱ्हा ! याना आपण शेरेबहाद्दर म्हणू या !

अशा शेरेबहाद्दरांचं पीक मराठी वृत्तपत्रात सध्या मोठ्या प्रमाणावर आलेलं दिसतं. नभोवाणीच्या केंद्रावर होणाऱ्या कार्यक्रमांचा परीक्षणात्मक समाचार घेण्याचा उपक्रम मराठी वृत्तपत्रात सुरू झाल्यावर संगीतावर लिहिणाऱ्या लोकांची साहजिक गरज भासू लागली. ज्याना संगीत चांगलं कळतं आणि ज्याना चांगलं लिहिताहि येतं अशी माणसं मराठी लेखकांमध्ये दुर्मिळ होती. श्री. केशवराव भोळे यानी या क्षेत्रात चांगली कीर्ति मिळविली होती व स्पृहणीय कामगिरी बजावलेली होती. त्यांच्या खेरीज दुसरं नाव डोळ्यासमोर येण्यासारखं होतं ते गोविंदराव टेंबे यांचं. परंतु फोनोग्राफ, चित्रपट आणि रेडिओ या सर्वांवरचा घुस्सा – चित्रपटाच्या धंद्यात शिरून केवळ मोठमोठ्या रकमा खिशात घालण्यापलीकडे काही एक कार्य करून न दाखविताहि ! – त्यानी जाहीर केलेला होता ! तेव्हा त्यांचा उपयोग होण्यासारखा नव्हता. 'धनंजय' उर्फ वसंत शांताराम देसाई 'कलावंताच्या सहवासात' या आपल्या पुस्तकानं लोकांच्या पुढे आलेले होते. परंतु त्या पुस्तकात त्यांनी संगीताबद्दलच्या तज्ञतेचा आव आणलेला नाही. तेव्हा संगीत कार्यक्रमांच्या परीक्षणाच्या बाबतीत त्यांचाहि उपयोग नव्हता. हे परीक्षणाचे सदर तर मराठी साप्ताहिकाना हवंसं वाटू लागलं होतं. मग काय, अधिकारी लेखक नाहीत म्हणून का त्या सदराची कल्पना सोडायची ? छे छे ! असं काय म्हणून ? अधिकारी माणसं मिळण्यासारखी नसली तरी ज्यानी लिहावयाचं त्यानी अधिकाराची बतावणी केली की भागण्यासारखं होतं. अशा माणसांचा शोध वृत्तपत्रानी सुरू केला, आणि वर ज्या शेरबहाद्दरांचं वर्णन मी केलं आहे त्यापैकी जे लेखणीबहाद्दर होते त्यांची त्यांची गाठ पडली. रेडिओवरील संगीताच्या कार्यक्रमांचा समाचार आपल्याला नियमानं वाचायला मिळू लागला !

हा छापील समाचार मी न चुकता वाचतो. कारण तो वाचून माझी फार

करमणूक होते. आपण संगीतातील कोणी तरी भलते तज्ञ आहोत अशी खटपट या संगीत परीक्षणांच्या लेखकानी केलेली असते ती पाहिली की हसू आल्यावाचून राहत नाही. मोठमोठ्या कलावंताच्या गाण्यात हे लोक शास्त्राच्या चुका काढतात. गाणं रंगलं नाही, चीज पुरती म्हटली नाही, शब्दोच्चार स्पष्ट नव्हते, आवाज चांगला लागला नाही, अगर मूळचाच चांगला नाही, असे शेरे या निरीक्षकांनी आणि परीक्षकानी दिले तर ते वाजवी दिसेल. परंतु हे लोक याच्या फार पुढचा पल्ला गाठतात. अमक्या रागाचं तोंड चुकत होतं, अमक्या तानेत वर्ज्य स्वर लावले जात होते, बाई भटियार राग म्हणत होत्या परंतु त्यावर झिंझोटी रागाची छाया पसरली होती, सावनी कल्याण असा गायचा नसतो, इत्यादि शेरे हे लोक भराभर ठोकून देतात. सामान्य लोकाना यांचे झटपट शेरे पडताळून पाहण्याइतकं ज्ञान नसतं आणि साधनहि नसतं. कारण ज्या कार्यक्रमावर त्यानी हे शेरे दिलेले असतात ते होऊन गेलेले असतात, काळाच्या उदरात गडप होऊन गेलेले असतात, किंवा ज्यास्ती बरोबर म्हणजे हवेत विरून गेलेले असतात! त्यामुळे सामान्य वाचकांच्या ठिकाणी असा भ्रम उत्पन्न होतो की हे टीकाकार लिहितात ते बरोबर असलं पाहिजे. गायकानं ज्या रागावर दीर्घ तपश्चर्या केली तो राग गाताना तो चुकीचा गंधार अथवा निषाद लावील किंवा राग बिघडवील किंवा भलतंच तोंड घेईल, हे कितपत संभवनीय आहे याचा कोणी विचार करीत नाही! हे धीट शेरेबहाद्दर खरे ठरतात. मोठमोठ्या गायकानादेखील चार सहाच विकट राग माहीत असतात. परंतु या बेट्या शेरेबहाद्दराना जणु सारे राग माहित झालेले असतात! अथांग राग–समुद्राचं पर्यटन यांनी अल्पवयात केलेलं असतं! संगीतक्षेत्रातल्या या फुकट फौजदारानी ठोकून दिलेली परीक्षणं वाचली, की मला वाटू लागतं, भारतीय संगीताचा प्रचार आता आणखी तो काय व्हायचा शिल्लक राहिला ?

असल्या शेरेबहाद्दरांच्या असल्या टीकांनी कुणाचा फायदा होईल अशी कल्पना आहे परमेश्वर जाणे ! कुणाचाच होण्याची शक्यता मला दिसत नाही. रेडिओच्या अधिकाऱ्यांवर कोणत्या प्रकारची टीका केली असता ते आपल्या चुका सुधारतील या प्रश्नाचं जो माणूस बिनचुक उत्तर सांगेल त्याला नोबेल प्राइझ देण्यास हरकत नाही असं म्हणण्याची वेळ आली

आहे. या अधिकाऱ्यांवर जबाबदार व्यक्तींकडून व संस्थांकडून टीकेचा इतका वर्षाव आजपर्यंत झालेला आहे की तेवढ्यानं दगडालादेखील पाझर फुटला असता. परंतु या अधिकाऱ्यानी लोकमताची लज्जा अजिबात सोडलेली दिसते. जोपर्यंत या अधिकाऱ्याना वठणीवर आणण्याइतकी सत्ता 'श्रोत्यां'च्या हाती नाही, तोपर्यंत रेडिओवरील कार्यक्रमावर टीका करण्यात काही एक अर्थ नाही असं समजावं, आणि "जे जे होईल ते ते (पहावं नव्हे तर) ऐकावं-- आणि ऐकवेनासं झालं तर रेडिओ बंद करावा" हा शहाणपणाचा मार्ग होय.

वर्तमानपत्रातील टीका – ती मार्मिक व सहृदय असली तरी – वाचून आपल्या चुका सुधारण्याची तसदी गायक अगर गायिका घेतील अशी आशा बाळगण्यासहि मुळीच जागा नाही. कारण आमच्यातल्या नामवंत गायक गायिकांची वृत्ति मोठी चमत्कारिक आहे. आपल्याजवळ जी विद्या आहे ती वरचेवर तपासून पहाण्याचं अगर तिच्यात नित्य नवी नवी भर घालण्याचं त्यांच्या मनात जन्मांतरी येणं शक्य नाही. मुंबई पुणे केंद्रावरच नव्हे तर इतर केंद्रांवरहि गाणाऱ्या स्त्री-पुरुष कलावतांचे जे कार्यक्रम होतात त्यांचं टिपण ठेवलं तर असं दिसून येईल की ही सर्व मंडळी वर्षानुवर्ष त्याच त्याच रागातल्या त्याच त्याच चिजांचं, पदांचं, गझलांचं, भावगीतांचं दळण घालीत आहेत. नवे राग शिकण्याची गोष्ट तर दूरच राहो परंतु चिजात पालट करावा, चांगल्या अधिकारी कवीकडून नवीन पद्यरचना करवून घेऊन ती गावी, अगर जुन्या वाङ्मयातून का होईना नवी नवी भजनं वेचून काढून रेडिओवर म्हणावी, अशा प्रकारची हौसच मुळी एकाहि कलावंताच्या ठिकाणी आढळत नाही.

कारण नव्या मालाची काही गरजच नाही! जुन्या भांडवलावर भागतं! रेडिओकडून आमंत्रण आलं की कार्यक्रमावर एक राग, एक ठुमरी, एक पद–कोट, जाकीट आणि हातरुमाल – असा सूट भरून दिला की काम भागतं! मग नव्या चिजा, नवी पदं कंठगत करण्याची यातायात हवी कशाला? अगदी फैयाजखाँपासून तों वाटव्यापर्यंत सगळ्या रेडिओ "इष्टारां"ची अवस्था घरमालकासारखी झाली आहे! बापजाद्याकडून मिळालेल्या घराला भाडेकरू मिळतो आहे ना? आणि भाडं वसूल होतं आहे ना? मग होईना

दहा ठिकाणी त्याची पडझड ! येईना ते मोडकळीस ! आणि होईना का त्यात घुशी, डास, ढेकूण यांचा बुजबुजाट !–असा विचार करणाऱ्या आळशी, ऐतखाऊ, ऐदी घरमालकाप्रमाणे आमचे सारे गायक व गायिका बेफिकीर, निगरगट्ट व शिळ्या तुकड्यांवर जगणारे झाले आहेत !

संगीताबद्दल ज्या जुनाट मूर्ख व प्रगतिशून्य कल्पना आम्ही उराशी धरून बसलो आहोत त्यांचाच हा परिणाम कसा आहे ते दाखविता येण्यासारखं आहे. पण तो निराळा विषय होईल. प्रस्तुत मुद्दा येवढाच की वर्तमानपत्रात सध्या रेडिओवरील संगीत कार्यक्रमांची जी चर्चा होते ती आधी फारशी मोलाची नाही, पण असली तरीदेखील आमचे गायक व गायिका ती वाचून आत्मनिरीक्षण करतील अशी आशा बाळगता येत नाही. आणि सामान्य वाचकाना बिचाऱ्याना तर वर्तमानपत्रातील टीका खरी आहे की 'दडपून देतो ऐसाजे' अशा थाटाची आहे हे पारखण्याइतकं संगीताचं ज्ञान नाही. मग या शेरेबहाद्दरांच्या टीकांचा उपयोग येवढाच शिल्लक राहतो की त्यांना आपल्या लेखणीची कंड शमविता येते, आणि संगीतक्षेत्रात लब्ध-प्रतिष्ठितपणा मिरविता येतो.

म्हापणकरानी ज्याप्रमाणे साहित्यातील चटकदार वचनं उद्धृत करण्याची नवी युक्ति योजून त्या युक्तीवर आपलं भविष्य खपविण्याचं व्यापारी कौशल्य दाखविलं, त्याप्रमाणे अलिकडे संगीतावर लिहूं लागलेले नवे लेखक तसलीच काही तरी युक्ति योजण्याच्या विचारात असलेले दिसतात. आपल्या संगीतातील जाणतेपणाला चौफेर रसिकतेचं कोंदण आहे असं भासविण्यासाठी हे उपमा उत्प्रेक्षांची खैरात करतात. उदाहरणार्थ दोन मोठाल्या गवयांच्या ठुमरीतील भिन्नता दाखविण्यासाठी एका लेखकानं केलेलं पुढील वर्णन पहा –

"फैय्याजखांची ठुमरी ऐकूं लागलं म्हणजे वेषभूषेनें नटून थटून, पायांत पैंजण घालून, धूमधार पावसांत अपरात्री आपण होऊन प्रियकराकडे निघालेल्या अभिसारिकेचें दृश्य मला दिसतें. . .उलट रामभाऊंची ठुमरी ऐकतांना पपय्याचें कूजन ऐकल्यावर देशांतरीं गेलेल्या प्रियकराच्या आठवणींनीं बळघळ अश्रू गाळणारी, रात्री गच्चीवर तारे मोजीत काळ कंठणारी,

आणि तो भेटल्यावर मात्र केवळ चोरट्या कटाक्षांनीं आपल्या निस्सीम प्रेमाची ग्वाही देणारी नायिका मनापुढें उभी रहाते."

हे लिहिणं केवळ वर्णनात्मकच असतं तर गोष्ट निराळी होती. गाण्याचं वर्णन शब्दप्रतिमांच्या (Imagery) साहाय्यानं करणं शक्य आहे, व ते करण्यांत लिहिणाराला आपल्या प्रतिभेचे व कल्पनाशक्तीचे लाडहि पुरवून घेता येतील. परंतु या लेखकाचा केवळ तेवढाच हेतु नाही. वाचकाला गाणं 'समजून सांगण्या'चा अविर्भाव त्यानं आणलेला आहे. अधिक महत्त्वाची गोष्ट ही की फैय्याजखांच्या ठुमरीपेक्षा रामभाऊंची ठुमरी अधिक वरच्या प्रतीची असल्याचं सिद्ध करण्याचा त्याचा उद्देश आहे. आणि या कारणानं त्याचं हे लिहिणं वेडेपणाचं म्हणावं लागतं. कारण पहिली गोष्ट अशी, की उपमा-उत्प्रेक्षांनी शास्त्रीय मुद्दा कधीच सिद्ध होत नसतो. आणि शिवाय या लेखकानं ज्या उपमा वापरल्या आहेत त्या वाचल्यानं सामान्य वाचकाला फैय्याजखां व रामभाऊ यांच्या गायकीचं स्वरूप कसं काय समजणार व रामभाऊंची ठुमरी वरच्या दर्जाची हा लेखकाचा दावा तो कसा काय ग्राह्य मानणार !

एखादा खटचाळ वाचक असं सहज म्हणू शकेल की लेखकानं वापरलेल्या दोन उपमांची उलटापालट करावीशी आम्हाला वाटते, व म्हणून फैय्याजखांची ठुमरी आम्ही अधिक सरस म्हणतो ! हो ! कारण फैय्याजखांच्या ठुमरीच्या वेळच्या ज्या 'धूमधार पावसा'चं वर्णन लेखकानं केलं आहे त्यानं काही प्रत्यक्ष अंग भिजल्याचा पुरावा त्याच्याजवळ नाही ! तसा काही पुरावा असता तर गोष्ट निराळी. तो नसल्यामुळे आम्ही रामभाऊंच्या ठुमरीत धूमधार पाऊस घातला तर तुम्ही तरी तो नसल्याचं कसं सिद्ध करणार ? या वादाला लेखक काय उत्तर देऊं शकेल ?

सारांश, साहित्यातले उतारे दिल्यामुळे म्हापणकरांचं भविष्य अधिक वाचनीय व चटकदार झालं तरी त्याची शास्त्रीय किंमत वाढत नाही, तद्वतच वर सांगितलेल्या नमुन्याची वर्णनं केल्यानं वाचकाला संगीताची खरी समजूत पटणं शक्य नाही. संगीतावर लिहावयास पुढे सरसावलेल्या होतकरू मराठी लेखकानी ही गोष्ट लक्षात ठेवली तर त्यांच्या

लिहिण्याची उपयुक्तता अधिक वाढेल असं मला वाटतं, म्हणून हा मुद्दा इतक्या विस्तारानं सांगितला. ‘बीटोव्हन’ या जगप्रसिद्ध संगीतकाराचं एक चरित्र नुकतंच प्रसिद्ध झालं आहे. हचिन्सन कंपनीनं ते प्रसिद्ध केलं आहे. एमिल लुडविग या विख्यात लेखकानं ते लिहिलं आहे. ‘दि न्यू स्टेट्समन अँन्ड नेशन’ या साप्ताहिकात या ग्रंथावर अभिप्राय देणाऱ्यानं या चरित्रग्रंथाची रेवडी उडविली आहे ती याच मुद्यावर की नुसत्या भरघोस उपमा दिल्या आणि शब्दप्रतिमांचे घोळकेच्या घोळके उभे केले म्हणजे बीटोव्हनच्या संगीताचं मर्म आपण वाचकाना सांगितलं ही लेखकाची कल्पना शुद्ध आचरटपणाची आहे. लुडविगच्या काव्यमय वर्णनांची ‘नॉन्सेन्स’ म्हणून या टीकाकारानं संभावना केली आहे. तो म्हणतो, “No musician could endure this nonsense, while those who can endure it are likely to do a lasting injury to their apprehension of music if they take it seriously!’

वाहवा !

(गांवकरी : दिवाळी अंक १९५४)

'वाहवा !'–

हा उद्‌गार म्हणजे गाण्या–वाजविण्याच्या मैफलीचा प्राण आहे. तो श्रोत्यांच्या तोंडून निघाल्याखेरीज गायकाला अगर वादकाला संतोष होत नाही, आणि तो काढल्याखेरीज श्रोत्याना संतोष होत नाही. या उद्‌गाराची मुख्य कारणं दोन आहेत. एक अपेक्षापूर्ति आणि दुसरं चमत्कृति. गवई गाऊ लागला, की स्वररचनेबद्दल अगर स्वरविस्ताराबद्दल आपल्या ठिकाणी काही एक विवक्षित अपेक्षा निर्माण होते, व ती पूर्ण झाली की आपण 'वाहवा !' म्हणतो. किंवा कधी कधी असं होतं, की आपण केलेल्या अपेक्षेहून अगदीच निराळ्या प्रकारे गायक स्वरांची बांधणी अगर विस्तार करतो, आणि चमत्कृतीचा धक्का बसून आपण म्हणतो 'वाहवा !' मात्र अपेक्षापूर्ति आणि चमत्कृति येवढी दोनच 'वाहवा' ची कारणं नाहीत. आणखी एक तिसरं कारण आहे. ते घडलं की आपण 'वाहवा' देतो. मात्र ही 'वाहवा!' गाणारासाठी नसते. स्वगत असते. गाणाऱ्याला ऐकू जाईल इतक्या मोठ्यांदा ती आपण देऊं नये हे चांगलं. कारण तशी ती दिली तर गाणाऱ्याला वाटतं आपली प्रशंसा झाली, आणि नंतर त्याचे परिणाम भलतेच होऊन आपण कुठून 'वाहवा!' म्हटलं असा पश्चात्ताप करण्याची पाळी येते.

एकदा एका मैफलीला मी गेलो होतो. गवई सामान्यच होता. सुमारे पाऊण तास त्याचं गाणं ऐकल्यावर मी उठायचाच विचार करायला लागलो होतो, परंतु मंडळी उठू देईनात म्हणून बसलो. गवयानं चालू चीज बंद केली व दुसरी गायला आरंभ केला. "सा सुंदर बदनके.." अशी

सुरवात त्यानं केल्याबरोबर माझ्या तोंडून एकदम उद्‌गार निघाला 'वाहवा!' या माझ्या उद्‌गारामागे अपेक्षापूर्तिहि नव्हती आणि विस्मयहि नव्हता. या दोहोहून अगदीच निराळं कारण होतं. त्या गवयाला वाटलं मी त्याच्यावर खूष झालो. तो भलताच बहकून तानांची भेंडोळी फेकू लागला. ते करताना तो माझ्याकडे सारखी नजर फेकीत होता. जणू "ऐका, आणखी खूष करून टाकतो तुम्हाला." असं त्याला म्हणायचं होतं. माझी खुषी वाढावी असं त्याच्या गळ्यातून काहीच निघत नव्हतं. उलट जे तो काढीत होता ते मला तरी असह्य वाटण्यासारखं होतं. पण मी त्याला कसा आवरणार? ती गोष्ट आता माझ्या हातातली राहिली नव्हती. सफरचंद खाण्याचं पहिलं पाप आदामनं केलं, त्याप्रमाणे 'वाहवा' असा उद्‌गार त्याला ऐकू जाईल इतक्या मोठ्यानं काढण्याचं पाप मी करून बसलो होतो ना! त्याचं प्रायश्चित्त भोगणं भागच होतं मला!

जुने हरिदास एक गोष्ट सांगत असतात. एका पुराणिकबुवांच्या पुराणाला एक बाई नित्यनियमानं येऊन बसत असे. बुवांच्या प्रवचनभर तिच्या डोळ्यांतून अश्रू घळघळ वाहात असायचे. आपल्या प्रवचनाचा त्या बाईवर येवढा परिणाम झालेला पाहून बुवाना साहजिकच फार आनंद झाला. त्यानी एके दिवशी प्रवचन संपल्यानंतर व सर्व श्रोते निघून गेल्यानंतर त्या बाईला विचारलं, "आज आठ दिवस पाहतो आहे, माझं प्रवचन ऐकत असताना तुम्ही सारख्या रडत असता. याचं कारण काय?" त्या बाईनं उत्तर दिलं, "काय सांगूं बुवा. तुमचा आवाज ऐकला की आमच्या कपिला गाईच्या मेलेल्या वासराची मला आठवण होते, व मग रडू कसं ते आवरत नाही, पुराणाकडे काडीचं लक्ष राहात नाही!" त्या गवयाला त्या दिवशी मी जी वाहवा दिली ती अशापैकीच होती!

मालकंस रागातली ही चीज त्यानं सुरू केल्यावर मला एकदम भास्कर-बुवा बखल्यांची आठवण झाली होती. त्यांची ऐटबाज, तेजःपुंज, व कलेच्या उन्मादानं किंचित् गहिवरलेली देखणी मुद्रा तर मला दिसू लागली होतीच. परंतु शिवाय त्या चिजेच्या जोरदार परंतु नखरेल, आवेशपूर्ण परंतु मृदु अशा तोंडाचा उच्चार करताना जो अपूर्व स्वरविलास ते निर्माण करीत असत त्याची मला आठवण झाली. तार सप्तकातील षड्जापर्यंत जाणाऱ्या

स्वरांचे एकमेकात लपेटलेले आघात, क्षणभरच स्थिर होणारा वरचा षड्ज, आणि नंतर निषाद व षड्ज यांचा 'तू पुढे हो, मागून मी आलोच.' अशा अर्थाचा धीर गंभीर खेळ, या सर्वांचा प्रत्यय त्या चिजेचं ते तोंड म्हणताना भास्करबुवा असा काही आणून देत, की त्यांनी ती चीज सुरू केल्याबरोबर मैफलीचं वातावरण शांत, अथांग अशा आनंदानं भरून जात असे. त्याची मला आठवण झाली होती. म्हणूनच त्या चिजेला प्रारंभ होताच 'वाहवा' असा उद्गार मी काढला होता. माझी एक अतिशय सुंदर अशी आठवण त्यानं ताजी केली होती. तेवढ्या अर्थानं माझी 'वाहवा' त्याला उद्देशून होती असं म्हणायलासुद्धा हरकत नाही.

हा प्रकार गाण्याच्या बाबतीत आणखी निराळ्या तऱ्हेनं होतो. गझल ऐकताना श्रोते वारंवार वाहवा देत असतात. याचा अर्थ ते गाण्यावर खुष असतात असा नव्हे. उलट गायक एका कडव्याबरहुकूम दुसरं म्हणत असतो, आणि तशा म्हणण्यानं अस्सल संगीताची जी काही मजा असते ती शिळी झालेली असते. परंतु अर्थाच्या दृष्टीनं अधिकाधिक सरस अशी कडवी लागोपाठ येत असतात, व श्रोते त्यांची मजा घेता घेता वाहवा देत असतात. गायकाची अगर गायिकेची उगीचच समजूत होते, की श्रोते आपल्या गाण्यावर फिदा आहेत. वास्तविक ते फिदा असतात कवितेवर, आणि त्यानी वाहवा दिलेली असते कवीला ! कवितागायनाच्या मैफली लोक दोन दोन तास ऐकतात त्याचं श्रेय काही गायकाला नाही. उदाहरणार्थ, गजानन वाटव्यांच्या काव्यगायनांत 'गायन' किती अंशानं असतं आणि जे असतं त्याचा दर्जा कितीसा उच्च असतो ? बहुतांशी एकाच रडव्या सुरात व केरवा तालात चालू राहाणारं वाटव्यांचं 'गाणं' संगीताच्या दृष्टीनं अगदी नीरस व कंटाळवाणं म्हणावं लागेल. परंतु लोकांना कविता ऐकायची असते, आणि प्रत्येक कवितेतला शब्द न् शब्द वाटवे श्रोत्यांना पोचता करतात हे त्यांचं कसब मान्य केलंच पाहिजे. 'गगनिं उगवला सायंतारा, मंद सुशीतल वाहत वारा' हे चरण ऐकल्याबरोबर श्रोता एकदम 'वाहवा' म्हणतो ते वाटव्यांच्या गाण्याला उद्देशून नव्हे, तर कवीला उद्देशून ! एकदा एका अगदी सामान्य दर्जाच्या नाटककंपनीचं 'संशय कल्लोळ' हे नाटक मी पाहायला गेलो. नाटकाचा साराच थाट दरिद्री होता. कामं करणारी पात्रं

अगदी यथातथा होती. परंतु नायकानं नायिकेला उद्देशून ‘ सुकांत चंद्रानना पातली ’ हे पद सुरू केल्याबरोबर माझ्या तोंडून ‘ अहाहा ’ असा उद्‌गार निघाला ! त्या पात्राचं गाणं अगदीच सामान्य होतं. परंतु तो जी कविता म्हणत होता तिचं मोल केवढं होतं. त्या कवितेतल्या शब्दानी माझ्या अंत:करणाचा ठाव घेतला होता. कै. देवलांच्या मोठेपणाला प्रणाम करण्यासाठी मी ‘ अहाहा ’ असा उद्‌गार काढला होता.

पुष्कळदा जुनी नाटकं मला आताहि पाहवीशी वाटतात ती ह्याच हेतूनं. कीचक, सैरंध्री, भीम यांची कामं करणारी कुणीहि सामान्य माणसं असली तरीसुद्धा मी ‘कीचकवध’ नाटकाच्या प्रयोगाला जायला तयार होईन. कारण एक तर तीस पस्तीस वर्षापूर्वी ज्या चांगल्या नटांची कामं मी पाहिली त्यांचा अभिनय पुन्हा एकदा माझ्या डोळ्यांपुढे उभा राहून मला आनंद होईल. आणि शिवाय मला खाडिलकरांच्या त्या उत्कृष्ट नाटकाची पुन्हा एकदा उजळणी करता येईल, व त्याचे जे गुणावगुण मी मनाशी ठरविले आहेत ते तपासता येतील. ज्या वस्तूंपासून, स्थळांपासून आपण पूर्वी एकदा आनंद घेतला त्यांच्यात व आपल्यात कित्येक वर्षांचं अंतर पडल्यावर आताहि त्यापासून आपल्याला आनंद मिळतो काय, ते पाहण्याचं कुतूहल प्रत्येक माणसाच्या ठिकाणी साहजिकपणे असतं. पूर्वीच्या त्या वस्तू अगर व्यक्ती पुन्हा जवळ केल्या किंवा पूर्वीच्या त्या स्थळांचं पुन्हा दर्शन घेतलं तर कधी कधी आनंद पदरात पडतो, कधी कधी निराशा वाटचाला येते. नव्हे, निराशाच वाटचाला येण्याचा अधिक संभव असतो. आणि या कारणासाठी वस्तू, व्यक्ती आणि स्थळं यांच्या बाबतीतल्या जुन्या आनंदाचा पुन्हा प्रत्यय घेण्याची खटपट मनुष्यानं करूच नये. ते जुने आनंद एकदा केव्हा तरी आपण अनुभविले या आठवणीत जी गंमत आहे ती दुखवू नये. पुस्तकांच्या बाबतीत मात्र माझं मत वेगळं आहे. जी नाटकं अगर ज्या कादंबऱ्या पूर्वी एकदा केव्हा तरी आपल्याला चांगल्या वाटल्या असतील, त्या सवड सापडली की पुन्हा वाचाव्या. जी पुस्तकं पूर्वी आवडली नसतील तीदेखील पुन्हा वाचून पाहावी. आयुष्याची वाट अधिक चालून गेल्यामुळे आपले विचार वाढलेले असतात, बुद्धि परिपक्व झालेली असते, आणि त्यामुळे त्याचा काय नेम, जी कादंबरी अथवा जे नाटक पूर्वी आपल्या मनाला चटका लावू

शकलं नाही, त्यात आता आपल्याला गोडी वाटेलहि. पुस्तकाबद्दलची आपली मतं, त्यांबद्दलच्या आपल्या आवडीनिवडी वरचेवर तपाशीत असावं. आणि जुन्या नाटककारांबद्दलचे आपले ग्रह तपासून पाहण्याचं उत्तम साधन म्हणजे त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग पाहणं. नाटक कंपनी कितीशी नावाजलेली आहे, काम करणारी माणसं कोण आहेत, याविषयी विशेष चिकित्सा न करता जुन्या गाजलेल्या नाटकाचे प्रयोग आजहि मधूनमधून मला पहावेसे वाटतात ते या कारणानं!

परवा मी हॅम्लेट नाटक पुन्हा एकदा पाहिलं. तो प्रयोग पाहण्यातला हेतु आता पुन्हा निराळा सांगायला नको. गणपतराव जोश्यांचं हॅम्लेटचं काम मी पाहिलेलं होतं, त्याच्या आठवणी मला पुन्हा एकदा ताज्या करून घ्यायच्या होत्या. ज्या प्रयोगाला मी गेलो त्यात नानासाहेब फाटक यांनी हॅम्लेटची भूमिका केली, आणि त्यानी ती चांगलीच समजून केली. त्यामुळे प्रयोग पाहून मला आनंद झाला. गणपतराव जोश्याना आवाजाची जी अपूर्व देणगी होती तिची अपेक्षा आता करण्यात अर्थच नाही, तेव्हा ती मी मनात ठेवलीच नव्हती. त्या देणगीच्या जोरावर हॅम्लेट नाटकातली विशिष्ट वाक्यं उच्चारताना गणपतराव प्रेक्षकांची हृदयं अगदी थरारून टाकीत व प्रेक्षकांच्या अंगावर काटा उभा करीत. परंतु 'बल ज्याचें त्यास तें'! तो पराक्रम केवळ गणपतरावांच्यासाठी होता. मात्र येवढा विचार सोडला तर फाटकांनी हॅम्लेटची भूमिका चांगली वठवली यांत शंका नाही. आणि त्यांनी ती तशी वठवली नसती तरी मी तक्रार केली नसती. कारण परवाच्या त्या प्रयोगाला हजर राहण्यात फाटक कसं काय काम करतात ते पाहाण्याचा माझा मुख्य हेतु नव्हता. तो निराळाच होता. फाटकांचं काम पाहता पाहता मला गणपतरावांच्या अभिनयाच्या आठवणी काढायच्या होत्या, आगरकरांनी मूळ इंग्रजी नाटकाचं भाषांतर किती कौशल्यानं केलं आहे याबद्दल पुन्हा एकदा विचार करायचा होता, आणि शेक्सपियरच्या नाट्यरचनेतील गुणावगुण पुन्हा एकदा ठरवायचे होते. माझा हा हेतु तो प्रयोग पाहून सफल झाला. कारण प्रत्यक्ष चर्मचक्षूंनी मी फाटकांचं काम एकीकडे बघत होतो, आणि निराळ्या डोळ्यानी मी जवळ जवळ तीस वर्षापूर्वी पाहिलेल्या गणपतरावांची हॅम्लेटची भूमिका

बघत होतो. ते उतारवयाचे झाले असूनहि, त्यांच्या ओठावर चांगल्या मोठमोठ्या मिशा असूनहि, सुरवार आणि मुंडेछाट मलमलीचा सदरा या साध्याच वेषात ते रंगभूमीवर उभे राहिले, की एखाद्या तरुण राजबिंड्या राजपुत्राप्रमाणे दिसणारी त्यांची काहीशी ठेंगणी स्थूल मूर्ति माझ्या नजरेपुढे उभी राहिली. आणि निरनिराळ्या प्रवेशातल्या त्या त्या भाषणाच्या वेळी अभिनयाचे जे बारकावे ते दाखवीत आणि आपल्या खणखणीत झारदार आवाजाच्या चढउतारानी जें परिणाम ते निर्माण करीत त्यांचा मी पुन्हा प्रत्यय घेतला. 'वाहवा!' असा स्वगत उद्गार माझ्या तोंडून कितीदा तरी बाहेर पडला.

परवाचा प्रयोग पाहताना हॅम्लेट नाटकाबद्दल एक नवीनच विचार माझ्या मनात आला तो असा की हॅम्लेटच्या बापाला ठार करून हॅम्लेटच्या काकानं गादी बळकाविली असं शेक्सपिअरनं दाखविलं आहे, परंतु हा दुवा थोडासा ढिला नाही काय? हॅम्लेटच्या बापाचा वध केल्यानं हॅम्लेटच्या काकाला भावजय मिळवता आली हे ठीक झालं. परंतु त्याला राज्याची गादी कशी मिळवता आली! हॅम्लेट काही अल्पवयी नव्हता. काही टीकाकारांच्या मते त्याचं वय तीस वर्षांचं असावं. परंतु तो तीस वर्षांचा नसला तरी सज्ञान होता येवढं खास! बाप मेला तेव्हा हॅम्लेट राज्यात नव्हता, असा एक श्लेष काढता येतो. परंतु नंतर का होईना तो आला ना? व तेव्हापासूनच हॅम्लेट नाटकाला प्रारंभ झाला ना? मग गादीचा सरळ वारस हा राजपुत्र असताना त्याचा काका बिनबोभाट गादीवर बसू कसा शकतो? हॅम्लेटला मारून टाकण्याचा काही व्यूह रचण्याऐवजी "बाळ चन्द्रसेना, तू आमच्याजवळ राहिलं पाहिजेस," असा आग्रह त्याचा काका कसा करतो? मंगलापूरच्या शाळेला परत जाण्याचा हॅम्लेटचा हट्ट वास्तविक त्याच्या काकाला सोयीचा असूनहि त्या हट्टापासून तो हॅम्लेटला परावृत्त का करतो? आपल्या बापानंतर आपल्याला मिळावयाची राज्याची गादी चुलत्यानं लबाडीनं बळकाविलेली पाहून कोणीहि राजपुत्र साहजिकपणेच त्याच्याविरुद्ध बंड करील. बंड करणं शक्य नसेल तर निदान त्यावर जळफळेल. त्याला शिव्याशाप देईल. परंतु शेक्सपियरचा हॅम्लेट यापैकी एकहि गोष्ट करीत नाही. नाटकाच्या पहिल्या

तीन अंकात फक्त आपल्या काकानं आपल्या पित्याला विष घालून ठार मारलं ही (समंधाकडून कळलेली) गोष्ट खरी समजावयाची की खोटी याचा निर्णय घेण्यासाठी हॅम्लेटची धडपड चाललेली असते; आणि नंतर ती गोष्ट खरी आहे असं समजून आल्यानंतर पुढच्या दोन अंकात काकाला ठार करण्याची चांगली संधि तो पहात असतो. म्हणजे यानं माझ्या बापाचा प्राण घेतला व यानं माझ्या आईशी पाट लावला या दोनच गोष्टीपुरतं हॅम्लेटचं चुलत्याविरुद्ध गार्‍हाणं आहे ! हे कसं काय ? संभाव्यतेची सामान्य कसोटी लावली तर हॅम्लेट नाटकाच्या रचनेत हा मोठाच ढिला दुवा राहिला आहे, असं नाही का म्हणता येणार !

ज्यानी हॅम्लेट नाटक वारंवार पाहिलं आहे अशा काही मित्रांचं लक्ष मी याकडे वेधलं, तेव्हा त्यापैकी प्रत्येकानं अशी कबुली दिली की, "होय बुवा, ढिला दुवा आहे खरा. परंतु आजपर्यन्त नाटक पाहाताना हा दोष आमच्या लक्षातच आला नाही !"

'लक्षातच आला नाही' हे शब्द फार महत्त्वाचे आहेत. कारण हॅम्लेट नाटकावरच्या इंग्रजी टीका तुम्ही वाचाल तर तुम्हाला कळून येईल, की खरं पाहातां हा दुवा ढिला नाही. कारण या नाटकासाठी ज्या राज्याची व ज्या काळची पार्श्वभूमि घेतलेली आहे, त्या काळातले व त्या राज्यातले गादीच्या वारसाहक्कासंबंधीचे कायदे असे काही गुंतागुंतीचे व चमत्कारिक होते, की हॅम्लेटच्या बापाच्या मृत्यूनंतर हॅम्लेटऐवजी त्याचा चुलता–विषेशतः मेलेल्या राजाच्या राणीशी त्यानं लग्न लावल्यानंतर–गादीवर आला ही गोष्ट कायदा व रूढी याना धरूनच झाली असं म्हणावं लागेल मात्र हे जरी खरं असलं तरी ज्याना पंधराव्या अगर सोळाव्या शतकातल्या डेन्मार्क मधील कायद्याची कल्पना नाही, अशा तुमच्या आमच्यासारख्या आजच्या प्रेक्षकाना हॅम्लेट नाटकात हा दुवा ढिला आहे असंच वाटलं पाहिजे यात वाद नाही. आणि तरी तसं वाटत नाही ! हा ढिला दुवा आपल्या लक्षात सहसा येत नाही ! याचं कारण काय ?

कारण एकच. शेक्सपियरच्या लेखणीचं सामर्थ्य ! सामर्थ्य मी अशासाठी म्हणतो की नाटक पाहताना हॅम्लेट गादीवर का आला नाही, अगर येण्याचा प्रयत्न तो का करीत नाही, या प्रश्नांची आपल्याला आठवणच

राहत नाही. हॅम्लेटच्या काकानं केलेला खून व हॅम्लेटच्या आईचं जारकर्म या दोन कृत्यांवर शेक्सपियरनं प्रेक्षकांचं लक्ष विलक्षण प्रकारे केंद्रित करून टाकलं आहे. ही दोन पापकृत्यं व त्यांचं निरसन हाच नाटकाचा मुख्य विषय आपल्याला वाटावा अशा प्रकारे शेक्सपियरच्या लेखणीनं हे शोकपर्यवसायी नाटक लिहिलं आहे. त्या विषयाशी आपण तद्रूप होतो. या पापकृत्यांबद्दल जो तीव्र संताप हॅम्लेट जागोजाग व्यक्त करतो त्याचा ओघ असा काही जबरदस्त आहे, की त्याबरोबर जाताना प्रेक्षकाला इतर कोणत्याच गोष्टीची शुद्ध राहात नाही. तो सारखा उद्‌गार काढीत राहतो 'वाहवा! वाहवा!"

इतकं प्रभावी नाटक रंगभूमीवरून अस्त पावलेलं असावं ही मोठी खेदाची गोष्ट होय. शाळाकॉलेजातील विद्यार्थ्यांना या नाटकाचा आणि आगरकरानी केलेल्या सुंदर मराठी भाषांतराचा विसर पडावा हे चांगलं नाही. या नाटकाचे प्रयोग त्याना वारंवार पाहावयास मिळतील अशी व्यवस्था करणं आवश्यक आहे. धंद्याची दृष्टि थोडीशी बाजूला ठेवून एक महत्वाचं शैक्षणिक कार्य म्हणून नामांकित नटानी हॅम्लेटचे प्रयोग लहान मोठ्या शहरी वरचेवर करावेत अशी माझी त्यांना आग्रहाची विनंति आहे.

मात्र ही विनंति करतांना एक प्रेमाची सूचनाहि करणं भाग आहे. ती ही की त्यानी 'संगीत' हॅम्लेट करूं नये. कारण परवा त्याचा प्रयोग मी पाहिला तो 'संगीत' होता व संगीतामुळेच त्या प्रयोगाची कोणती दुर्दशा झाली ते मला प्रत्यक्ष पहावयास मिळालं. आणि हे संगीत कोणाच्या कृपेनं हॅम्लेटमध्ये घुसलं? तर गोविंदराव टेंबे यांच्या! ज्या टेंब्यानी रसाच्या व संगीताच्या युक्तायुक्ततेच्या लंब्याचवड्या गप्पा अनेक वेळा जाहीरपणे मारल्या त्यानीच हे बदकर्म केलं हे खरं तरी वाटेल काय? पण त्यानी ते केलं! हॅम्लेट नाटकातलं हॅलेटच्याच तोंडचं एक वाक्य वापरून आपण अशी प्रार्थना करूं या, की "मनुष्यांच कल्याण चिंतणारे सर्व देव आणि गंधर्व संगीतापासून हॅम्लेट नाटकाचं संरक्षण करोत!"